

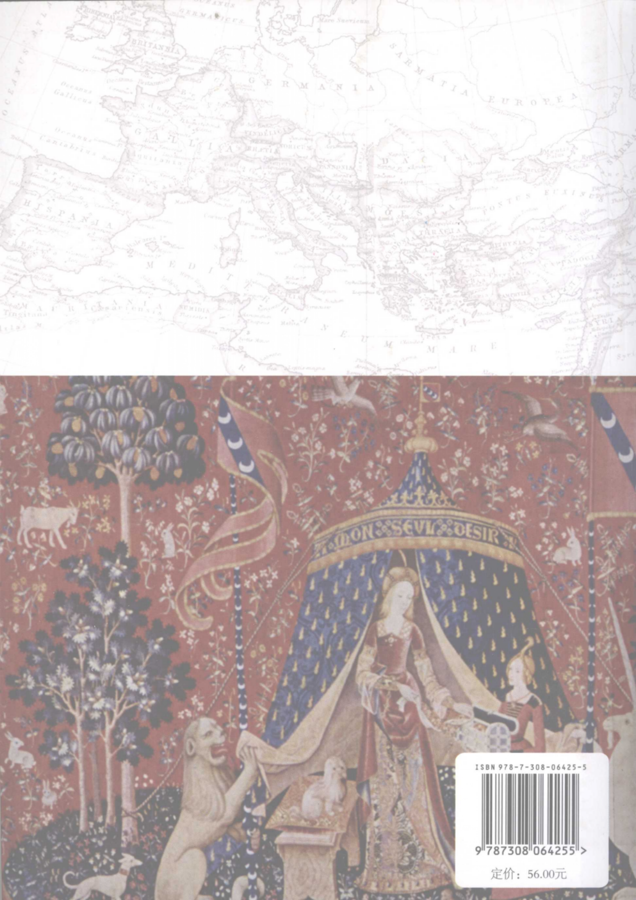
艺术与文明丛书

价值论美学

李咏吟 著

JIAZHI LUN MEIXUE

美学不仅是知识学,而且是价值学的建构。基于此，从比较美学方法出发，本书先行论证了价值论美学的基本结构，然后，着力探讨了审美价值形态与审美价值体验的内在机制。在确立了价值论美学的基本问题之后，作者从价值论美学的思想渊源与价值论美学的艺术实践两方面，系统地分析价值论美学的文明根性。作者认为：康德与马克思的价值论美学，展示了现代西方文明的价值追求；道家和新儒家的价值论美学，则展示了中国文明生活的诗性价值追求。不过，也应看到，乡土中国生活的悲歌，则突显了现代价值论美学重建的必要性与紧迫性。全书语言优美生动，富有激情和理性，显现了现代人诗性生活价值的创造意愿。


BRITANNIA
G E R M A N I A
S A R M A T I A
E U R O P E A
G A L L I A
H I S P A N I A
D A C I A
M O E S I A
P O N T U S E U X I N U S
M E D I T E R R A N E U M M A R E
MON SEVL DESIR
ISBN 978-7-308-06425-5
9 787308 064255 >
定价：56.00元



价值论美学



图书在版编目（CIP）数据

价值论美学／李咏吟著．—杭州：浙江大学出版社，2008.12
（艺术与文明）
ISBN 978-7-308-06425-5

Ⅰ.价…　Ⅱ.李…　Ⅲ.美学－研究　Ⅳ.B83－0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 191130 号

价值论美学

李咏吟 著

责任编辑　钟仲南
封面设计　孙豫苏
出版发行　浙江大学出版社
（杭州天目山路 148 号　邮政编码 310028）
（E-mail：zupress@mail.hz.zj.cn）
（网址：http://www.zjupress.com
http://www.press.zju.edu.cn）
电话：0571－88925592，88273066（传真）
排　　版　杭州中大图文设计有限公司
印　　刷　杭州杭新印务有限公司
开　　本　787mm×1092mm　1/16
印　　张　30.25
字　　数　420 千
版 印 次　2008 年 12 月第 1 版　2008 年 12 月第 1 次印刷
印　　数　0001—3000
书　　号　ISBN 978-7-308-06425-5
定　　价　56.00 元

浙江大学出版社发行部邮购电话（0571）88925591

总　　序

一首诗，一幅画，一场音乐会，若艺道精妙，就会让人体会到无限欢乐。人们惊叹于艺术之妙，所以，总要追问：何为艺术？艺术何为？艺术构造了民族文明的精神个性，艺术传承了民族生活的独特精神记忆。作为文明的独特精神形象，艺术作用于民族心灵，构成了民族文化生活的独特精神禀赋。在文明的诗思传统中，人们极其重视艺术的价值。可是，有个问题一直被隐匿：那就是，艺术如何构成了文明？艺术能构成怎样的文明？在此，我们着重想说明：艺术是文明的产物，尤其是政治宗教文明的产物；有怎样的政治宗教文明，就会有怎样的艺术生活。在文明生活中，艺术发挥着重要的调节作用，它或者顺应政治宗教的要求，或者反抗政治宗教的要求，驰骋生命的想象与情感，满足人们的精神需要。在不同的政治宗教精神作用下，经济基础决定着艺术的成败得失，因为经济生活与政治宗教生活，最能激活艺术。由于专业的限制，这里，我们只能讨论"小艺术"，即讨论诗歌、小说、戏剧、绘画、音乐，等等，其实，"大艺术"的价值，即风景、建筑、园林和城市，更值得重视。没有"小艺术"的眼光和"小艺术"的自由探索，"大艺术"的发展可能会受到阻碍，"大艺术"的价值就会被低估。从文明意义上来说，只有处处洋溢着美的民族国家，才是伟大的文明国家；反过来，伟大的民族国家，总会时时重视美并保护美。传统艺术理论的局限，就在于：轻视生活世界的大艺术，醉心于个人世界的小艺术。实际上，没有优美的大艺术，即使存有许多优美的小艺术，文明本身肯定存在着巨大的缺陷。我们崇尚优美而自由的文明，崇尚深邃而优雅的文明；优美的大艺术与自由的小艺术，必定能构造伟大的文明，"小艺术"和

“大艺术”，只有在自由的政治宗教文明生活中，才能形成“良性互动”。这就是艺术与文明的联系，其中，有无穷可探索的思想空间。这个书系，就是为了追思浪漫，体验自由，探索文明，寻求心灵的自由立法，揭示艺术的秘密和艺术构造文明的意义。丛书出版，得到浙江大学基督教与跨文化研究中心的大力支持，谨此致谢！著名学者陈村富教授，奖掖后进，促成了这个书系的诞生。师恩难忘，衷心铭感，但愿艺术与文明的薪火，可以借此流传。

2008 年春于浙江大学基督教与跨文化研究中心

目　　录

第一章 价值论美学的比较意识与心性原则

第一节 现代文明观念与价值论美学的开放性结构

1.1.1 现代文明观念的发展与审美价值立场的建立

2001 年,就“价值的未来”问题,联合国教育、科学及文教组织的专家们,进行了主题研讨。从《价值的未来》中的有关论述来看,价值论问题已经有了全新的视野,它几乎涉及我们时代方方面面的问题,知识、道德、信仰、科学、技术、语言、文化、教育、环境、生命、种族、健康、审美、文明,等等。它突破了传统价值论的视野,不仅关注宗教信仰、伦理实践、经济活动、生命存在等问题,而且特别注重立足于现实生活的价值判断。[①] 由价值论的思辨性转向价值论的开放性,由价值的古典性转向价值的现代性,由价值的单一性转向价值的综合性,这种价值论的转向,直接对现代价值论美学的建构提供了启发。从一般意义上说,价值论美学旨在通过东西方美学价值立场与价值信念的解释,通过古典与现代审美价值学说的研究,从当代价值的冲突与变革中,追溯生活创造与艺术创造的生命与文明形态,为当代美学的发展显示新的思想可能性。应该说,多元化的审美价

① 班德主编:《价值的未来》,周云帆译,社会科学文献出版社 2006 年版,第 1—3 页。

值学说，不只是现代性思想的产物，也不只是哲学、政治与经济思考的对象，而是人类全部生活与所有科学的目的论思考成果。早在人类文明发展的初期，文明早熟的民族，即已建立积极的审美价值学说，例如，荷马、柏拉图和亚里士多德的审美价值学说，诗书礼乐易、孔孟老庄荀的审美价值学说，等等。这些审美价值学说，就审美与生命、审美与城邦、审美与存在的关系等，进行了深刻论述，确立了自由与平等、勇敢与乐观、美德与信仰、天道与人道、仁爱与节俭的审美精神价值。随着民族国家的不断发展，审美价值学说不断增加新内容，从根本上说，不外乎个体生命的自由美感要求与民族国家的自由美感要求。但是，不同文明中的民族国家律法，对个体的审美自由创造潜能的解放程度是不一样的，这就为现代文明中的审美价值观念的变革奠定了基础。如果说，古典文明中的价值论美学，重视美德伦理的价值与宗教信仰的价值，那么，现代文明中的审美价值，则更重视政治民主平等的价值、个体自由创造的价值以及现代科学技术条件下的生存伦理价值。

价值论美学，必定要追问：何为价值与审美价值？根据价值论的解释，“价值”，作为主体性意志与对象性事物间的评价中介物，就是生命存在者对生活意义与社会意义的目的性追求，就是对象性事物满足主体性生命意愿的内在性尺度。依此类推，审美价值，就是对象性事物给予人美感愉悦及其所具有的主体性权力归属感，就是审美主体在生活与艺术自由创造过程中所显示的个体生命力量。换言之，价值与审美价值，就是人类确定性的生命存在信念的具体表达。在这些生存价值信念中，呈现出价值的层次感：例如，普世价值信念，源于人性深处的生命要求，超越一切生命的偏私要求，具有持久的价值承诺力量；时尚性价值认知，是世俗的政治价值与经济价值要求，也是最现实的生命存在价值原则。更为特别的是，每个民族皆有自己的价值理想以及对生命价值的独特理解，它体现了民族文化的自由智慧。由于个体或审美主体间的价值理解与价值创造的巨大差异，在东西方思想文化史上，就形成了不同的价值学说和审美价值理想。前者包含着生活的方方面面，后者则涉及生活审美与艺术的无

限创造。在价值论美学的创建中，我们自然要关注什么样的价值学说有助于美学价值的真正实现，与此同时，更要关注如何通过古典与现代文明观念的反省及内在价值沟通，确立“价值论美学的开放性结构”。

美学有其自身的确定性思想结构，文明史上一切优秀的艺术家与美学思想家的作品系列，构成了人类美学思想史的“艺术历史与思想画廊”。但是，也应看到，人类文明的审美艺术与思想，随着人类生命实践的展开，不断发展和无限生成，呈现出无穷的开放性视域。因此，建构价值论美学的开放性结构极富意义。也就是说，价值论美学不是固定不变的，而是无限开放的。按照传统学术观点，在汉语语境中，美学作为一门学科的确立，源于日本思想界对西方美学的译介，或者说，通过日本学者学科范畴意义上的语词译介的启发，现代中国思想界的先驱者对西方思想界早就建立的美学学科所具有的现实意义与功能价值，逐渐形成了思想共识，于是，极力推动了中国美学的学科研究。在中西思想的交互中，通过西方美学思想的传播与现代思想的建构，民族本有的审美价值学说也得以完善。就西方美学而言，他们既关注什么是美和美感形态的知识学分析，也关注美的意识与美的体验对生活与艺术创造的积极意义，因而，最具美学体系性的康德美学和黑格尔美学，逐渐成为五四时期中国现代美学译介的中心内容。不过，也应看到，现代美学先驱者对美学作用的认识，不是体现在美学思想理论的建构上，而是集中在审美艺术教育与美学思想实践之上。他们有关艺术教育或美育的思想具体而丰富，特别是对于西方艺术作品的翻译和介绍极为用力，例如，蔡元培提出“以美育代宗教”，梁启超强调“小说教育”，鲁迅提倡“美术教育”，等等。事实上，提倡美育比提倡美学研究的人要多得多。不管怎么说，强调美育的作用，有助于唤醒中国人的美意识，并通过美意识进而认识到自由与正义在现代人类生活中的重要地位。现代思想家的美学解释，既构建了美学的知识论体系，又显示了美学的价值论立场。

应该承认，我们对美学的理解，重在建立其知识论体系的多元性而不是价值论体系的多元性。因此，自 20 世纪 50 年代开始，美学作为中国大

学人文学科的专业教育课程,已经初步形成了自身的知识性体系结构。一方面,通过翻译介绍,我们借鉴了西方美学和东洋美学的经典著作或经典艺术品,另一方面,通过返观古典中国美学与艺术,我们建立了美学的民族价值信念。从现代文明意义上说,中国思想界真正对美学的知识论与价值论形成自觉认识,是从20世纪50—60年代的美学大讨论开始的。在美学大讨论的直接推动下,文艺美学界开始形成有效的学术分工:有的学者负责美学概论教材的编写,有的负责西方美学经典的翻译,有的负责中国美学思想的汇编整理。通过具体的学术工作,建立了美学的知识论体系与价值论体系。20世纪60年代初期,各项学术工作进展顺利,但是,随着"文化大革命"的来临,美学研究工作被终止。从60年代的学术规划来看,现代中国美学界已经初步建立了"美学"的专业学科体系,其中,"西方美学史"、"中国美学史"和"美学原理",构成了美学学科最核心的三大内容。20世纪80年代的美学热,一方面,是对美学大讨论的继续;另一方面,则是时代对自由的美学新思想的热情召唤。这是持续开放性的思想过程。近三十年来,中国美学思想获得了巨大进展:美学基本问题的讨论与"美学概论"作为大学通识课程,已经渗透到大学教学的基本人文认知体系之中。西方美学史,特别是现代西方美学史的介绍,已经达到了相当普及的程度;时尚性论题,包括后现代主义美学与现代审美文化理论,极大地推动着现代中国美学思想的发展。中国美学史研究,也形成了系统的资料汇编。更为重要的是,各种门类的应用性美学教科书,像烂漫山花一样到处开放。不过,我们对美学的理解还停留在学术意义上,并没有将美学价值论思想真正转化成民族国家的生活自由实践或日常文明生活的自由实践活动。

问题也由此呈现,我们不禁要问:美学是专门的知识系统,还是生命的自由价值立法?是对生活的自由追求,还是对现实感性欲望的解释?这其中,就充满了知识论与价值论之间的紧张,也预示着美学思想的内在困难。事实上,当代美学的学科构建冲动,与美学的纯粹知识论分析及其对生存论的远离有关;由于对价值论的轻忽,美学知识话语无穷重复,美

学思潮满足于大众狂欢,美学解释自身对生命意义的放逐,美学学科已经陷入前所未有的危机。不过,美学的希望与危机并存。事实上,美学已经呈现出多元化的图景,这根源于人对美学的历史传统的理解,也根源于人对美学自身价值的理解,更由于审美解释者站在不同立场上对美学的价值论沉思以及对审美现实的解读。必须面对的是:美学陷入了自身的思想困境,或者说,美学沉沦于自己的传统困境。走出当代美学的困境,自然,要面对现实,即要承认美学的思想困境,或者说,要回答美学是否陷入了思想困境。应该说,关于美学的种种忧思,其实质,是对人的生存价值与生存意义的忧思;从价值论意义上说,关于美的思索,就是关于人的生命解放和生命自由的思索。所以,应该肯定,现代价值论美学把美学的归宿,落实到对人的生命价值的关怀上来了！这就是说,美学不应只是知识论的概念分析,而应立足生存论的美学解释。事实上,许多学者的美学研究,也充分体现了这种人文忧思和生命关怀。但是,由于政治文化的强制性与生存选择的非独立性,我们确实处于美学的困境中,陷入了经院派美学的泥淖。就经院派美学而言,他们美学探索的落脚之处,不是返回到生命本身上来,不是返回到生命的价值和意义上来,而是陷入知识论问题或美学范畴史的清理中,从而忽视了对审美目的论的关照。陷入这种经院美学的困境之中,是现代中国美学的根本的误置。所谓"经院困境",即一些学院派美学家放弃对美学思想价值与人生意义和文明重建的探索,具体地说,即放弃对人的生命活动的庄严思考和历史判断,却迷恋于那种概念范畴或美学体系的建构。他们不大关心人的问题,对人的处境、生存、内心渴望、信仰予以抛弃,对人的忧思、焦虑、烦恼、良知、荒诞、丑恶缺乏具体的分析和体验,而津津乐道于:什么是美？什么是美感？什么是艺术？或者,专注于美的逻辑起点和美学的逻辑体系问题。从思想与现实的联系来看,正是这种经院性立场,使美学思想与美学实践变得枯萎乏力,许多美学家深切地感到:学院派把大量时间用于梳理归纳古往今来关于美的论断,并在此基础上提出修正定义。这种偏向,使我们忽视了美学的生存论与文明论根据,这是价值论美学必须纠正的问题。

走出时代美学的困境，必须寻找独特的思想方法论，必须参与到日常生活实践之中，特别是民主自由平等的政治法律实践活动中去。不少美学解释者，在探讨严肃的理论问题时，始终缺乏独创性思考，满足于意识形态或时尚性思想立场的表达，畏惧思想的独立自由表述，只愿意做呐喊者，而不愿进行艰难的探索。每当思想的新风自由吹拂的时刻，人们便拾起了启蒙的论题，但是，将启蒙的口号呐喊完毕，便不再系统研究人生价值问题；不少美学思考者，在研究美学时也是如此，仿佛研究美学就必须时时刻刻、文不离题紧扣“美”做文章。这种害怕离题的思想，导致人们一旦步入美学的大门，就必须做“关于美的本质的思考”这样的研究，那种力图抓住本质的意图，往往总是远离思想本身的意义。这种浮躁习气，在许多训练有素的美学工作者那里也反映出来，例如，关于美的逻辑起点和文艺学的逻辑起点之类的研究文章，曾经泛滥成灾，有些“美学家”一生的工作，都只是围绕美的本质和美感的本质做文章。这种极其可悲的学术心理，趋同而不敢独创的惰性，是现代中国美学发展的天敌。

走出时代美学的困境，必须克服教科书式的美学研究工作。在经历了漫长的跋涉之后，可以发现，统一形态或思想结构的美学，是如此无趣，甚至可以说，按照僵死模式建构的美学教科书，是生命的浪费。从现行的美学教科书来看，我们的美学解释体系，充满了僵化与腐朽的气息。经院派学者们不断地对美学进行宏观架构，他们关于美学的逻辑架构，或者采取俄苏美学的架构方式，将美学设计成美论、美感论和艺术论三大板块；或者采取线性组合方式，将美学设计成审美本质论、审美心理论、审美范畴论、审美创造论和审美教育论五大板块；或者采取中心词组合方式，即紧紧扣住“审美”二字，力图揭示出审美活动的本质。在这一原则支配下，将美学设计成审美态度、审美体验、审美创造、审美设计、审美关系、艺术品这样的组合方式。经院派美学家，在理论构造上如此近似，这不能不使人感到莫大悲哀，走出这种经院困境，才是美学新生的契机。应该承认，思想的探索和人的探索，永远也不会有标准答案，但是，思想探索却永远昭示着意义和启示。经院派美学家，大都没有自己的哲学观，在哲学训练

上异常缺乏，在生活体验上又异常隔膜，他们满足于权威的虚荣和沽名钓誉的狡狯，其实，缺乏真正的哲学智慧和美学智慧。我们在探讨现代中国美学思想时，要返回到那些真正的哲学家或真正的思想家的著作中去，也许，在他们的论著中，通篇见不到"美"这个词，但是，在那字里行间，无处不可读到这种哲学的智慧和美学的智慧，诸如，宗白华、方东美、冯友兰、唐君毅、牟宗三、徐复观，等等。值得注意的是，熊十力、梁漱溟、钱穆等，这些不大关心美学的思想家，也有十分深刻的美学思想。应该认识到：真正的美学家，必须是优秀的哲学家，或者是杰出的思想家，真正的美学智慧属于他们。我们必须面对美学的困境，必须回到美学自身，回到美学的价值论与目的论的重新思考上来。

必须说明，"价值论美学"，不是什么新美学体系，而是对美学自身的价值或美学的目的进行深刻说明。美学自身的思想困境，从根本上说，就是价值意向不明确，或者说，我们的很多美学解释，根本就没有思考：什么是真正的审美价值？美学思想的价值意图应如何？在我看来，价值论美学作为思想的活动，是新思想与传统思想之间的对话，但绝对不是古典思想的重复，因此，必须明确美学思想的目的是什么。价值论美学，就是要特别重视美学在生活价值创造与艺术价值创造中的重要作用，甚至，应思考科学技术在现代文明生活价值创造中的作用。明白了这一点，我们对美学的思想就会有明确的选择。也就是说，通过美学思想价值间的自由比较，我们可以确证能够自由发展生命或最大限度地解放生命的审美价值学说，否定那些阻碍生命自由解放或引导生命趋向虚无的审美价值取向，让生命创造本身显示出真正的自由解放的力量。就现代中国美学的建构与解释取向而言，建立美学解释的价值立场，自然要从四个方面着力：一是寻求马克思主义美学的中国化道路，即应该如何发展马克思主义美学？二是突破西方美学传统解释的思想定势，即如何重新理解柏拉图—康德美学与亚里士多德—黑格尔美学的意义？如何面对西方现代美学，特别是尼采、胡塞尔、海德格尔以来的美学传统？三是如何在中国古典美学的地基上重建现代中国美学？四是如何回应西方审美文化观念，

是否可以抛开西方美学传统来讨论审美文化变革？这些美学思路，是客观存在的，我们需要反思美学传统，回归人生，从美学的自由之思中，找到现代美学的价值论基础。

如何超越美学的困境？在我看来，就是要引入价值论与目的论的思考，或者说，通过价值论与目的论的沉思重建美学，形成现代意义上的具有综合性思想倾向的现代价值论美学。

1.1.2 美学作为价值论的表达及回归生活实践的必要性

美学作为价值论的表达，就是要建立自身的生命观和存在观，就是要建立对艺术与信仰的思想，因此，美学对生命与道德的理解和想象，构成了价值论美学最核心的内容。事实上，“生命”，就是我们时时刻刻能够体认到的存在，对于美学工作者来说，就是要从审美的维度理解“生生之德”，从美的维度确证生命的自由。这种美学的探索本身，正是生命自由的象征，所以，就生命的自由探索和解释而言，我们不仅需要生物学、医学、物理学的立场，更需要从哲学、宗教、艺术、文化的立场去求索生命的真谛，这是价值论美学的正确探索方向。无论是认同美学的知识体系，还是认同美学的生命价值体系，我们都无法回避生命的体验和生命的探索。从这个意义上说，时代的美学，正处于古今中外多维思想的自由交流之中，一方面，美学研究者十分注重对东方古典美学精神的再阐释；另一方面，又很注重传播西方美学新观念和解释西方古典美学传统。在这种历史与现实的选择中，有两种对立的美学倾向十分引人注目。这两种倾向是：形式论美学的探索和价值论美学的探索。形式论美学，偏重于对艺术形式的美学特性的分析，侧重于美学的体系、结构、历史、范畴、命题、逻辑的研究。这种美学，倾向于系统的美学历史知识的阐释，但是，由于侧重美学观念的研究，忽略对美学内在精神的判断，它属于学院文化的知识体系，较少思想的独创。价值论美学，则更多地从美学的内在本性出发，注重弘扬美学的生命精神，重视人的价值，它把生命的意义、生命的创造作为美学的内在精神追求。一般说来，价值论美学，重视美感、审美体验、审

美价值、审美判断和审美精神以及审美文化心理问题，较少作美学形式的分析和研究，尽管这两种美学倾向都有较好的历史文化背景，但是，其现实精神导向是明显对立的。探究这两种美学倾向的未来走向和现实困境，具有十分重要的意义。

生命的价值活动与生活的价值要求，使得人类思想关于价值的思考，形成了各种各样的价值学说。在这些价值学说中，有的思想确立了精神生活创造的价值，有的则确立了物质生活创造的价值。我们已经深刻地认识到：经济生活的创造，是人类生活的基本价值实现方式，离开了经济生活方式，人们的价值创造就会变得缺乏依据。人类的一切价值创造活动，都有经济生活的依据，通过社会分工与合作，人类的不同价值创造方式获得了自身的价值。在社会分工中，物质生活的价值创造、精神生活的价值创造和科学生活的价值创造，展示出价值创造的不同维度。价值创造的目的，是为了人，更具体地说，是为了民族国家的发展。一方面，民族国家因为个体的生命创造而得到发展；另一方面，民族国家的发展又保全了个体的生命价值创造。在人类生活中，只有结成"文明联合体"，人类的生产活动才能得到更好的保证。事实上，不同的民族国家的价值创造观念，有所不同，关键在于，民族国家的价值创造是否最大限度地保证绝大多数人民的利益。如果价值创造只是为了保证某一阶层的利益，那么，这个民族国家的价值创造，就充满了不平等性和黑暗性，相反，民族国家的价值创造，如果为了最大限度地保证人民的利益，确立民族文化在世界生活中的地位，才能真正成为富有力量的价值思想体系。

立足于生命存在价值的思想学说，其实际价值并不是相等的：有的价值学说，能够最大限度地解放人，保证个体的生命自由创造；有的价值学说，则最大限度地限制了民族的生命价值创造。这说明，不同的价值学说对世界和人生的理解是不一样的。在这些价值学说中，天道观与人道观，是民族价值学说的最重要的呈现方式。美学，在人类生活价值创造中具有什么样的地位呢？这就需要回答两个问题：一是审美对物质生活创造有何意义？二是审美对精神生活创造有何意义？应该说，审美在人类的

基本创造活动中皆有意义。基于物质生活创造的审美,可以最大限度地满足人们的生活要求,同时,又能保证生命和发展生命,这就需要注重欲望满足与生态平衡的关系。我们不能为了满足欲望的要求而破坏生态平衡,只有这样,才能在价值创造中保证生命存在的自由生存条件。基于精神生活创造的要求,审美价值创造,就是为了给予人类生命以欢乐和自由;它解放生命的激情,同时,又启示生命的美感。人类在价值创造的过程中,经常走到了自由价值的反面。在价值创造过程中,必须保证价值创造永远有利于生命的自由发展,而不是相反。从内在精神品格来看,中外美学存在内在沟通的可能性,例如,习惯于从生命哲学出发,去探究美学的内在本性。由于在美学探究中,不能避免价值观念和价值判断的影响,而美学思想和美学观念,甚至美学的内在精神结构,都有鲜明的民族个性,所以,不可能指望建立类似于世界语的世界美学;每一民族都有自己的心智果实,都有自己的文化律令,这是不同民族赖以生存与发展的根本。但是,局限于民族的立场,采取封闭的政策,其文化悲剧不可避免。现代中国美学如何进一步发展,已经成了紧迫的思想问题,而美学的发展必然依赖于不同思想的碰撞、扬弃和吸收,美学研究者迫切地感到:中国美学的发展,必须具备宏阔的历史视野和比较视野。

这就涉及两方面的问题:一是如何评价中国传统美学和外国美学,二是如何建设现代中国美学。应该说,建设现代中国美学的内在思想价值信念,是无数人为之奋斗的理想,这从现当代美学的历史行程中可以充分体味到。现代中国人的无穷创造力,导致现代中国美学出现了一个接一个的阶段性的美学话语。随着历史的发展,社会的进步,思想的转型,人们总是试图修正阶段性权威化美学话语,从而推进中国美学的发展。中国美学的发展历程,呈现出了黑格尔式"否定之否定"的历史运动,许多学者对中国现代权威化美学话语所提出的诘难,显然,可以视作这样的环节。针对现代美学话语的缺失提出诘难,从比较的眼光和历史的眼光中寻找美学发展的现实道路,这种思考十分必要而且有益,也可以说,是最明智和科学的选择。抱残守缺、定于一尊的姿态是需要彻底改变的,任何

美学新思路和新学说的提出，都离不开对中国传统美学和外国美学的重新评价和现代诠释。尽管有人指出："传统美学不能以自己的理论优势指导当代转型，不能满足民族的新需要，它就只能被置于受冷落的境地。"但是，中国古典美学，决不会因此而过时，事实上，这种对待美学的态度，显然是过于粗暴了。现代中国美学，一直面临着如何消化、融通传统美学和西方美学的问题，只要承认现代中国美学多元并存的格局，就不能不正视这一问题。在时尚价值观念的支配下，阶段性权威性美学话语，总是不断地受到后来者的挑战，现实问题和历史问题必须关联起来；价值论美学问题，最终必须关心人的生命活动并提供自由启示。从现代美学家的探索路径看，有些人过于急功近利，把美学与当代现实生拉硬扯挂上钩，力图把美学实用化或通俗化，这种急功近利的阐释，这种生拉硬扯的做法，总是成为美学发展的障碍。现代美学权威化话语中也存在这样的问题，许多人对美学的庸俗化倾向和泛化倾向不止一次表示过忧虑，对诸如"商业美学"、"医院美学"甚至"人体美学"等所谓新学科表示反感。这种把美学从哲学降格为生活指南的做法，有人提出激烈的反对，颇有道理，因此，应该给"纯粹美学"以新的解释。所谓"纯粹"，并不是把美学抽象成形式化观念化的体系，也不是把美学降格为概念逻辑的推演，而是力图使美学思考变得更为庄严崇高，能够给予人们以启示。

在这一美学思想价值重建中，既有融通中国美学、西方美学和马克思美学之路，又有融通古典主义、现代主义和后现代主义的美学之路。他们的美学探索的最终落脚点，都是富有意味的，那就是对人的关怀，对生命的关怀，对自由的关怀，他们的探索，并非彼此排斥，而是相互补充，相互丰富。任何独具一尊的权威化姿态都是不现实的，所以，当代中国美学对新儒家价值论美学的认同确实过于迟钝了些。曾在20世纪50年代以前主宰中国哲学和美学的哲人，在相当长的时期内完全被人有意忘却，他们的思想到处流浪，流浪在港台，流浪到欧美，80年代才终于荣归故里。目前，我们对新儒家美学的评价仍然过于狭隘，至少，美学界还未充分重视新儒家的美学思想。新儒家的中坚人物，大都选择中西融通的立场，弘扬

儒家思想并吸收道家和禅宗的思想,他们哲学的安身立命之所,即在于关心生命的问题。熊十力、梁漱溟、冯友兰、唐君毅、牟宗三、徐复观、方东美、宗白华等,他们的思想理路十分接近,以中国哲学为本,融通印度哲学和德国哲学。新儒家美学沾染了特别的气质,即富有诗意的浪漫气质,他们充分展示了心灵的自由和博大。正如方东美所言:"据一切现实经验之事实为起点,吾人得以拾蕉而攀,层层上路,昂首云天,向往无上理想之极诣。"在考察中国古典美学时,徐复观正是从儒家的"礼乐仁爱"、道家的"虚静游世"出发,融通西方现象学美学的体验精神,构造内在知识与价值体系。从生命价值认知意义上说,新儒家所念念不忘的儒家性情和魏晋风度,通过具体的生命体验和审美体验展示出来。新儒家美学,在总体上,将生命指向"仁与乐",但是,在具体构造上,却异常重视"心游与神游",把心灵的和审美的体验看得格外重要。新儒家美学的这种设计是充满欢乐的,但是,这种设计的致命缺陷在于:它比较适合于"劳心者",而与一切"劳力者"无缘,从而暴露出他们的哲学思想的致命缺陷。新儒家美学,传达了中国传统美学的特殊韵味,扩张了人们的自由心灵,并提供了自由体验的辽远启示,但是,这种美学的浪漫性,妨碍了人们对现实解放的审美要求,因此,必须辩证地分析新儒家的价值观与美学观,为现代价值论美学的建构提供依据。

应该说,从美学服务于现实,或美学必须改变现实,或美学创造现实生活意义上说,马克思主义美学,真正洞察到了新儒家美学的缺陷,因为新儒家的美学价值系统,从现实政治解放意义上说,不能给予人们以生命解放的启示。自现代中国美学转向了对马克思美学的理解和探索以来,现代价值论美学具有了崭新的文化视野,它立足于现实生活解放,通过人类生活的自由价值信念的确立,为人类的共产主义生活提供了美好图景。一代美学家,正是在这样的思想文化熏陶中成长起来的,他们认为,现代中国价值论美学,必须关心人民大众的生命活动,而不能只关心"劳心者"的生命活动。李泽厚紧紧抓住了实践这一问题,提出了几个关键命题:"自然的人化"与"人化的自然",人的主体性与感性的自由解放,等等。这

些美学命题,把“美学走向生活与艺术”提升为美学的自由价值之思;由于从实践出发,李泽厚比较切实地建构了人与自然之间的关系,而且,建构了马克思主义美学、中国古典美学与西方美学的思想综合价值学说。在这三维价值学说体系中,古典生命哲学,包括新儒家哲学,都力图强化“天人合一”的理想,所谓“以德配天”,正是重视人的这种主体精神,把“心游与神游”提升到虚幻和不切实际的高度。这种出于“道德自律”的最高仁学要求,体现了古典价值论美学的伦理取向。李泽厚力图使美学双脚落地,强调人与自然的新型关系。在他看来,自然是人的对象,人们改造自然、利用自然,正是对象化活动。通过这种对象化活动,人创造着美的生活。在对象化活动中,审美成为人的生命的自由表现,而在对象化活动中,审美则成为人对自我生命活动的确证。因此,自然的美化与美化的自然,对于人来说,处处体现了人的愿望和意志,这就是“自然的人化”,与此同时,自然的美化又可以视作“人化的自然”。美,正体现在这种“自然的人化”过程中,体现在这种“人化的自然”之中。李泽厚较好地把握了马克思美学的精髓,并极力高扬人的主体性;李泽厚的美学,既有合乎中国古典美学之处,又能契合马克思美学的阐释。但是,如何把马克思美学和中国古典美学以及德国美学统一起来,仍然是李泽厚面临的巨大难题,即便是提出了“人类本体论美学”仍然无济于事,因为中国古典美学、马克思美学、德国古典美学三维美学价值结构在他的美学构想中,实质上处于分裂状态,无法形成自由的思想融通。因此,他谈论美学时,一会儿强调“自然的人化”、“人的本质力量对象化”,一会儿又强调天人合一、礼乐精神;一会儿执著于人类本体论美学,强调“有意味的形式”、“新感性”,一会儿留恋于老庄美学和禅意盎然,强调文化的心理积淀。由此可见,李泽厚的艰难探索,虽然执著于人的自由问题,但是,在现实与理想之间,李泽厚无法选择独创性思想道路,只能在思想综合中寻找审美的自由与审美的价值。显然,这一思想综合是不彻底的。

先锋性的美学探索,就是面对价值论的时代困境并寻找价值论的多元性的自然选择,他们与西方现代美学与后现代美学对话的思想过程,显

示了价值论美学的全新视域,它把曾经颠倒了的"人的价值",以激进的态度重新颠倒了过来。从20世纪80年代初开始,先锋美学面对许多时代生活的新问题,特别是面对异常丰富复杂的现代西方美学思潮,即康德以后的美学思想的多元化局面。这里,既有存在主义的忧思,也有语言哲学的分析;既有现象学的阐释,又有精神分析学的探索;既有经验主义的重构,又有理性主义的思辨。先锋性美学思想,在西方思想的多元取向和矛盾选择中,一开始便面临着巨大困惑。与此同时,他们必须面对李泽厚这一代美学家关于美学的言说和观念,要想在这些权威化美学话语的巨大制约力下,寻找新思想价值创造的可能,唯有激进的批判与勇敢的选择。当权威化美学话语无法正视现代人特有的焦虑感、荒诞感和审丑意识时,时代的先锋美学话语与价值探索,一方面感到在中国社会高扬人的主体性的积极意义,另一方面又感到现代世界对主体性消解的真切事实。在世界文化背景下,面对主体性的黄昏,再去高唱主体性,显然,有些不合时宜,这种深刻的价值矛盾和思想冲突,在先锋性美学中充分地表现了出来,因此,他们只能在多元性价值冲突中永无休止地转换,在一定程度上甚至背离了"人文精神"。先锋性思想探索,自然,只能摧毁传统美学的体系建构,把美学从这种不切实际的空洞构造中解放出来。但是,由于价值的不确定性,先锋性的美学探索显得混沌无序、各执己见。现代中国美学的探索,既面临着许多新问题,又面临着许多新选择,这正是现代价值论美学自由重建的根本性难题。先锋性美学的探索之路,面临着思想自由融通的问题,这种融通,不只是要考虑中国古典美学、西方美学、马克思主义美学三者之间的融通,而且,要考虑审美哲学、文艺美学和技术美学三者之间的融通。这就引出了现代中国美学如何超越美学的诸多困境,现代中国美学如何守卫自己的家园以及现代中国美学如何走出误区等迫切问题。

1.1.3 价值论美学的思想会通与文明生活的诗性想象

在辨明了美学发展的价值论与目的论之后,就应该思考如何让美学

真正回归到生存本体论的价值重建问题上来。按照康德的人类学解释思路，人类的生存本体论问题，可以从四个层面上展开。在康德给人类学所设计的几个问题中："我知道什么"关涉的是知识论问题，"我应该做什么"关涉的是道德问题，"我能希望什么"关涉的是宗教问题，最后一个问题"人是什么"，则关涉人类学问题和美学问题。应该说，第四个问题，是他全部思想的归结点，也应该视作价值论思想重建的关键，因为"人是什么"的问题，作为斯芬克斯之谜，也是人类永远也探索不完的问题。[①] 现代中国美学的融通之路和美学选择，是思想的冲突和思想的困惑的调适，这种困惑，归根结底又是关于人的困惑。这就涉及价值论美学的当代选择问题，正如作诗，"功夫在诗外"，美学的发展，需要真正独立的思想和哲学，这是美学赖以发展的根本。从价值论与目的论意义上说，美学应回到对人的自由之关怀上来，"生命"和"自由"，是美学应该始终守卫的主题，这是现代价值论美学的家园。发展中国美学，只能遵循思想的内在理路或生命本体论意向，以生命价值与审美价值作为理论的根本，为价值论美学选择自由的思想道路。

通过价值论美学的反思，强化美学在我们生命存在与生命实践中的重要地位，一切应该服从美学的自由原则，从美学出发，重建生活的自由价值。与此同时，通过文学艺术形象或文学艺术的审美力量，确证文明生活的自由价值或文明生活的自由意义，即从文学艺术出发去想象美学的生命价值认知道路，使生活充满美的自由形象。据一些美学家的展望，这条道路依然是充满魔力的道路，我们可以借助对艺术的审美分析，把美学真正诗化，至少海德格尔后期的探索，已经证实了这是一条最具魅力的道路。海德格尔对荷尔德林、彼特拉克和里尔克的诗所作的分析，对凡·高的绘画所作的阐释，至少到今天为止，依然显得独一无二，那是审美价值阐释或生存论诗性解释的优秀范例。这种审美阐释，表面上是文艺批评解释，本质上则是生存价值的思想阐释。应该说，离开了真正的生命哲学

---

① 赫费：《康德生平著作与影响》，郑伊倩译，人民出版社 2007 年版，第 3—4 页。

的思考，我们的美学探索，就会失去灵性，就会失去魅力，就会成为僵死的话语。哲学，这是一个民族的思想灵魂，也是美学的母亲，而生命问题在哲学中又处于最重要的地位；人在哲学中的意义，哲学关于人的探索，构成永恒的论题，永远不会过时。

如果说，美是自由的象征，美是生命的象征，那么，美学应该成为自由的启示录和生命的启示录。如果说，"人是世界的美"，那么，美学家就应该永远守卫"人"这个庄严的主题。美学的真正发展，寄希望于有思考的头脑。美学家必须是思想家，关于中国美学的思考，应该置于这样的思想交流语境之中。虽然关于中国美学的时代探索，我们只能提供东西方思想自由综合的交流语境，但是，主体性的思想意图还是要以多元价值论美学建构为本。中国现代价值论美学的发展，应该走东西方美学的融通之路，关心生命本身；现代中国美学建设，必须走多元化的发展道路，让不同思想之间形成激烈的交锋，从而推进中国美学的当代进程。还是李斯托威尔说得好："当形式主义者像他们经常所做的那样，宣称这是唯一的美学理论的时候，我们却回答他们说：他们这种毫不妥协的理智主义，既没有触及美的实质，也没有揭示出美的实质。"所以，在形式论美学与价值论美学重建之间，我更倾向于价值论美学的建构。从美学的维度阐释生命的价值和生命的意义，在东西古今"多方会谈"的交流语境中，中国美学将走向成熟。没有比较和交流，美学将处于孤立状态；唯有比较和交流，美学才会不断被充实和更新。形式论美学，拘泥于审美范畴和审美体系的倾向，必将在人的生命探索中得以克服，而价值论美学，立足于生命哲学的立场，必将得到重视与弘扬。

通过价值体验与审美心理认知过程的重建，体察审美价值的精神生成过程与丰富的审美意义；从心理学出发去体察和认知美学的现实思想道路，这是价值论美学的基本思想任务。审美心理问题日益引起人们的关注和重视，尤其是英国经验主义美学对审美心理的分析。他们强调超功利原则，追求形式主义分析。这些思想，对当代中国美学家影响甚大，当然，最大的冲击，还是来自弗洛伊德和弗洛伊德主义。弗洛伊德对审美

心理学的研究之巨大影响，至今仍未消歇。而荣格的原型说，似乎更能契合中国传统文化心理观念。从文化心理结构来分析审美心理，几乎成为当代美学研究的时尚。由于中国的社会文化，更倾向于从社会心理的角度来探讨美学问题，弗洛伊德对中国美学的影响，是我们所不能低估的。随着实验心理学和工业心理学的发展，人们对技术美学的关注，可能与这种心理学与美学联姻有关。这条道路的前景如何，我们不得而知，但是，借鉴心理学来研究美学，恰好从根本上拒绝了实验的方法，倾向于传统的反思方法，这种努力，证明心理美学与哲学依然联系在一起，彼此并未独立，那种运用实验主义的方法来研究美学的立场，富有新意，但是，很难形成普遍的共识。

更值得重视的是，通过价值反思与价值判断，在历史文化视野中反思人类生活的自由价值与生命苦难，重建生命的自由价值理想，即从生命哲学与历史经验出发，眺望美学的生命自由解放道路。现代中国美学的融通之路，对于我们来说依然富有启示。只要稍微留意一下，即可看到：新儒家的美学思想道路，在今天依然具有启示；马克思主义美学，对于现代中国社会的精神建构具有现实意义；先锋性的美学之路，最能激活我们的创造力和反叛精神。新儒家的价值论美学探索，是建筑在中国古典哲学和德国古典哲学的基础上的，他们一方面高扬儒家的礼乐仁爱精神，另一方面又重视道家的逍遥和“大美不言”的崇高境界；一方面重视审美价值体验，另一方面又重视道德自律的崇高情怀。这种带有浪漫气质的美学，最易给予渴望审美的心灵以巨大安慰。不论有意无意，海德格尔之倾向于东方老庄哲学绝不会是偶然的，许多艺术创造者从老庄的哲学幻想中，从康德、费希特、席勒的美学沉思中，获得对生命的真正理解。这种浪漫精神的美学，依然具有不可忽视的力量，尽管它也存在着局限性。至少，它对扩张人的自由心灵、强化人的生命体验，极有价值。这种审美的取向，有助于现代化社会的人文自由精神价值理想的重建。现代新儒家美学思想的内在矛盾，深刻地说明了这一问题。作为思想史的价值批判，人们可以深刻地感受中国古典美学的强大魅力，深刻领悟传统生命哲学的

顽强生命力，把它看作是中国人的根与魂；与此同时，现代美学家对马克思美学所作的阐释也不会轻易过时。马克思美学，确实具有独特的魅力，与康德美学和中国生命美学及伦理美学相比，马克思美学所导致的，确实是一场划时代的美学革命，因为马克思美学所关注的问题，就是“工人阶级的解放”这一迫切问题，这样，美学革命与政治解放统一了起来。针对资本主义社会的异化劳动现象，马克思提出了“自由劳动”这一美学问题。在马克思那里，自由劳动的获得有三个基本前提：自由时间的赢得，自由选择的权利，自由创造的欢乐。显然，马克思对美学的思考具有十分现实的意义。正是通过异化劳动与自由劳动的对比，马克思确立了自由劳动的美学意义，这种自由劳动，充分体现在物质生产和艺术生产过程之中。从最普遍的意义上，马克思看到了“自然的人化”和“人化的自然”这两个命题所具有的美学意义。马克思充分肯定主体的劳动创造，必然在自然之上留下烙印，自然不再是外在于人的对象，而是人的审美对象。通过对象化的活动，生命艺术创造，就成了生命的自由表现，成了“人的本质力量的对象化”。马克思的这种美学构想，既充分体现了人的主体性所具有的生命价值，又肯定了生命创造的意义。马克思美学把人的创造、人的自由，如此现实地和人类生产活动以及政治活动联系起来，昭示了美学的最现实的道路，这是人类的最崇高的审美理想的自由表达。

现代中国社会的美学思想探索，一方面肯定了马克思的崇高审美理想，另一方面又力图正视人类生活的现实，尤其是人的生存处境。在现代社会，人的异化现象并未减轻，而且，比马克思时代更加严峻，先锋性价值论美学的自由思考，更关注异化、荒诞、焦虑、烦忧等现实处境。先锋性价值论美学的思想生长点，主要依托法国和德国现代主义美学以及英美经验主义美学，故而，尼采、弗洛伊德、叔本华、海德格尔、萨特、弗洛姆、马尔库塞、阿多尔诺、本雅明、加缪、贝克特、昆德拉的思想，对他们具有十分重要的意义。他们以新异的方式思考人的问题，力图打破古典的和谐与近代的浪漫，而正视当代的冲突，勇敢地表达这种思想的冲突是先锋性美学的重要特征。他们没有确定的思想和体系，渴望在变革、摧毁、混乱、否定

之中寻求美学发展的动力。先锋性价值论美学，是对中外古典美学和理想主义美学的最彻底否定。这样的美学探索，必然正视情感问题，正视感觉的混乱和无序状态。在先锋性价值论美学那里，有的是思想史的自由解构，较少关于美的定义和美感的分析，也忽略了特殊美学范畴的意义，一切价值体系和经院派美学体系都被摧毁，无价值、反价值等观念得以凸现并让我们正视反叛性思想本身。

由于长期的社会动荡，加之西方文明通过文化渗透和军事侵略的方式，对东方文明，特别是对中国古代文明的急剧挑战，使得现代中国社会的价值重建一直处于内在的精神惶恐之中。古典中国社会或专制化的中国社会，以农业为本，以小农经济生活为根基，故而，中国文明生活的内部价值具有相当的封闭性；天然的自然地理屏障与文化生活的制度隔离以及经济生活的极端落后，使得古代中国社会在原始性的农业化的经济文化生活轨道上持续运行。儒家经典伦理道德观念与君权政治生活制度，决定了中国人固有的生命价值观。这种生命价值观，极不适应西方文明价值观的挑战。西方文明重视个体的自由解放，我们的传统文明价值观，则重视儒家道德价值坚守；西方文明重视民主平等自由，我们的传统价值观，则重视尊卑有序与礼义廉耻；西方文明重视生命的自由创造，我们的审美价值观，则重视农业生活内部的习俗传统。总之，我们的文明对个体的自由精神创造，或者说，最大限度地解放个体生命的创造力方面，设置了许多障碍。在文化冲突中，现代性价值论美学的建构就显得过于保守和迟钝，结果，面对西方文明的科学主义崇尚与自由主义思想的巨大冲击，我们一直惊惶失措，始终找不到既有的民族价值基础。实际上，由于我们没有真正从政治法律制度入手保证人自由创造的权利，确证自由民主的价值，重建民族国家的理想，因此，价值论美学的真正建立不只是对生命存在的自由沉思，而且是对政治正义与社会和谐的追求。当然，中国古人对生命存在价值与自由生活信仰，已经有着极为美丽的想象，但是，要从政治法律入手，真正确立人的民主自由平等地位以及人人平等的生命自由信念，即真正确立现代价值论美学的政治学思想基础，才是当下美

学最为紧迫的任务。只有这样，人才可能像真正的人那样自由创造，最大限度地解放个体生命的自由创造力。

1.1.4 价值论美学的现代构建与价值论的思想综合

文化价值观是多元的，所以，我们需要比较与综合。价值论美学，就是要从美学的角度探讨生活的价值、审美的价值、艺术的价值、生命的价值和存在的价值。“价值”，离不开我们的反思，离不开比较文化视野，我们可以在古典与现代的对比中，确立生活与文明的价值观，也可以在心理与现实的比较中确立新的价值观，还可以在革命与信仰中确立新的价值观。如何从民族文化思想传统中确立新的价值观？这是价值论美学的核心问题。一个价值论美学体系，如何获得不同民族的审美价值观的真正回应？这就需要普世价值信念与民族思想智慧的共同作用。事实上，既要从民族的思想文化传统中找到现代价值信仰的根源，同时，又要以西方价值观作为思想基础，重建新的审美价值观和思想文化立场。我们的思想目的，就是为了发展生命、肯定生命、发扬生命并深化生命的意义。价值论美学，自然，先必须重视价值、价值体验和价值判断。什么是价值？价值总是意味着人类生活意义理解。价值需要体验，审美体验中就包含着价值体验，价值体验最终必然形之于价值判断。要从理论上解决：为什么要进行价值体验和价值判断？价值体验与价值判断的心理结构与内在价值支撑是什么？从哲学意义上说，价值观念判断，大致可以分成“主观价值”与“客观价值”两类。客观价值，是指事物所具有的实际应用价值，或者说，事物在主体间的价值交换或商品市场的价值交换中所具有的交换价值。客观价值的标准，并不总是取决于事物本身的价值；事物本身的价值是无法确立的，它在很大程度上取决于人们的需要以及事物可复制的数量。主观价值，是作为主体的人对事物本身的价值认定，它取决于个人的情感偏好和感情投入；越是投入了浓厚的感情，主体性价值就越可能会被夸大。在主观价值与客观价值评判的基础上，人们形成了不同的价值学说，任何价值学说，皆是对人类生命价值或事物价值的自我设定。从

根本上说，任何价值性的思想活动，离不开这样的价值运动过程，即：价值意向—价值对象—价值认知—价值体验—价值判断—价值创造。生命活动，就是寻求价值与担负价值的活动，在生命活动中，个体的生存需要与生存幸福，是价值寻求的重要目的。寻求个人价值的实现过程，也就是对公共价值认同和适应的过程。"价值"，是在一定的文化背景中建立的，而价值建立，往往是在权力实现的过程中得到自由与肯定。个体的生命价值活动，不仅包括价值创造活动，而且包括价值认知活动；唯有通过价值创造，人们才能在社会生活中存在，因为只有通过价值创造才能获得必需的生存基础。与此同时，价值认知是价值创造的前提，人们在价值认知的过程中不断确立个体价值创造的方式。价值创造与价值认知，使我们的生活世界充满了力量。

在确立了价值概念的重要性之后，那么，相对系统完整的价值论美学应该如何创建？一是价值论美学的思想史或者民族思想话语意义上的古典价值论美学的还原，我们要以此作为现代价值论美学生成的思想资源；二是基于现实生存需要的当代价值论美学信念的确认，对时代生命与文明价值观念的历史呼唤；三是价值论美学核心问题的自由展开，包括生存体验与审美体验、政治律法与个人权利、文明立法与艺术信仰、美的律法与自由秩序等问题的论证；四是价值论美学在生命与文明的双重视野中的自由确证，特别是如何通过生动的艺术呈现去考察民族美学的生命与文明价值的内涵。在这样的自由架构中，我们自然可以进行美学思想的自由选择，事实上，我更愿意采取开放性的体系性观念，深入价值论美学核心问题的讨论。有关价值论美学体系的展开，我遵循如下的思想逻辑：

一是引入比较美学意识，从多元文明与个体生命自由语境出发，确立比较美学意识对于美学价值与思想的自由综合的重要意义。从现代美学的危机中，可以找到两个美学思想基点：一个是生命基点，一个是文明基点。基于生命，个体的审美自由与审美价值能够得到保证；基于文明，普世的审美自由与审美价值才能实现。过分强调生命而忽视文明，美学只能成为"狂人的思想交响曲"，同样，过分强调文明而忽视生命，美学只能

成为“空洞的文化符号学”。只有把生命与文明二者有机地结合在一起，真正的自由美学思想信念与美学改造生活现实的理想才能完成，这就是我们的基本价值观念，它在此前并没有得到人们的特别的强调，我们重建价值论美学的思想意义就在于此。二是以体验为根本，将价值论美学的中心问题予以自由展开。无论是生命美学，还是文明美学，都离不开体验问题，体验问题是心理进入自由的最佳通道。在这里，无数的价值形象和价值信念，皆矗立在我们面前，我们应该如何选择，这就需要进行价值体验。什么样的价值给予人以美感体验？什么样的价值给予人以丑感体验？生存现实价值体验与艺术美感价值体验是不同的，它们之间有着联系与区别。美感体验与快感体验，也有一定的区别，更大的区别，还在于民族文明间的审美价值观念。例如，中国美学中的审美价值观念，强调道德的崇高与良知的净化对于审美价值的扩张意义，而西方美学中的审美价值观念，则强调审美对生命的自由解放力量，即审美如何解放人，如何保证人的美丽的生存，如何最大限度地解放人的创造力，从而使文明的生活与文明的艺术放射出无穷的自由力量。价值体验，实际上，就是生存自由的体验，就是美感生活自由的体验。应该看到，在价值体验中，遇到不同的价值事实和价值现象时，我们得到的价值体验是完全不同的，有的给予我们自由与美感，有的则给予我们痛苦与丑感，因而，美的生命价值体验应以自由目的为中心、为根本。

按照现代美学的传统，应该优先考察西方的审美价值观，特别是生命美学的价值观，与此同时，应该优先考虑浪漫派与革命主义的审美价值观。基于此，康德美学与马克思美学，就成了现代价值论美学重建的重要思想资源，它是现代审美价值观的重要思想基础，也可以通过这一思想的讨论引发美学根本问题的讨论。事实上，通过康德美学与马克思美学的讨论，价值论美学的重建，就能够自由回归生命价值论与文明价值论的美学之思。其实，我们还可以讨论柏拉图与亚里士多德的美学价值观念，也可以讨论普罗丁和奥古斯丁的审美价值观念，还可以讨论休谟和卢梭的审美价值观念，更可以讨论尼采和海德格尔的审美价值观念。在有限的

篇幅中，我们选择讨论康德与马克思的审美价值观念，最有现实意义，而且，在现代美学范围内，也只有康德与马克思的审美价值观念最能引起普遍的精神回响，所以说，抓住了康德与马克思美学，也就抓住了现代西方美学思想价值的核心。从康德与马克思美学的价值分析中，我们对道德与自由、理性与革命、民主与平等，就有了更加深入的审美价值认知。在确立了康德与马克思的现代价值立场之后，就必须认真对待如何解放人，如何使人类不断自由的问题。在中国民族文化传统中，存在许多价值取向，在此，我们就要探讨中国古典价值问题。中国古典美学价值学说，除了儒家思想价值之外，原始道家的思想价值取向，在个体自由与生命的解放上，也有许多重要的思想。所以，我们可以特别探讨道家思想价值的现代意义，让生命显得更为自由博大。事实上，通过道家美学的思考与现代价值论美学或诗性自由理想的分析，已经涉及中国价值论美学的最为根本的问题。与此同时，在现代中国文化诗学之思中，我们也有理想的价值学说，为此，既可以评价陈寅恪和钱穆的文化诗学与生命历史观，又可以评价钱钟书对中国文化的自由理解，也可以评价散文家思想中的传统文化价值，还可以通过顾城的有关作品证明现代价值论美学的文化偏向，或者说，通过中国知识分子的价值观，考察民族文化中独特的审美价值立场与生命文化价值。

我们可以为自己的时代寻找内在的思想价值支撑。这种价值支撑，是充满选择性的，没有必要全方位地展示现代文化价值观与审美价值观，但是，通过这些典型价值观的分析和评判，能够深刻地认识自己的文明的价值和意义。现代中国美学的价值取向，是多元互动的，但是，就民族文化传统而言，只有立足于中国思想的美学建构才最具民族思想的价值力量。这可以通过新儒家和文化诗学的创立看出，因此，优先考察陈寅恪、钱穆、钱钟书、杨绛、宗璞和顾城的思想，体现了生命价值选择的自由意向。在这些思想价值学说中，儒道互补的思想与西方自由主义和理性主义思想，得到了很好的结合。评价中国古典美学价值思想和现代价值论美学思想，是极有意义的工作。在此，我选择了道家的审美价值观念和新

道家新儒家的审美价值观念作为分析的重点。一方面，应该认识中国审美价值学说的独特性，另一方面，则应该看到中国古典与现代审美价值学说的内在局限。另外，通过艺术的分析，从感性具体的生命活动与生命文化形象中，理解价值论美学的文明特性与民族特点，由此出发，也许可以比较深刻地理解中国价值论美学的生存论基础。中国价值论美学的积极与消极价值，皆体现在乡土中国文化生命价值的传统信仰中。寻找现代中国价值论美学的自由道路，就必须超越现代中国的乡土价值观，同时，也必须勇敢地面对乡土中国的生命存在价值观。在确立了现代生命自由价值理想之后，通过乡土小说本身来理解和反思乡土中国的生命价值观，具有积极的现实生活意义。一方面，乡土小说客观地呈现了中国现代生活的价值观，另一方面，这些原生态的民族价值观与审美价值观，既充满着矛盾又有其内在统一性。所以，我们由此可以很好地评判艺术的价值与乡土文化反思的价值。事实上，民族文明的审美价值学说，不仅体现在思想理论中，也停留在艺术形象中，或者说，艺术形象，更能真实生动地体现民族文明的价值实践方向，因为理论性的审美学说更富思想自由想象，而现实性的审美取向则更重视生活意志的自由表达。

价值论美学建构，不是纯粹的理论证明，而是通过具体的艺术解释和批评实践，不断确证思想与文化意义的过程。这样的价值论美学，是把理论的普遍性与审美创造的个案性有机结合在一起的解释方式，它不是严密的逻辑论证，而是开放性的思想证明与思想想象。事实上，从乡土中国文学的考察中，可以发现，我们的生命与文明美学，还停留在古老的原始思想文化状态之中，缺乏真正意义的自由生命美学反思。生命不只是需要野性，仅有野性的生命是不美的，生命的野性，是美学的力量源泉，但是，这种野性的力量，应该与文明的教化理想自由结合在一起，即：既有生命的野性本能力量，又有文明的诗性自由，这样，我们的生命美学与文明美学才能真正构建伟大而优美的现代文明。事实上，一切伟大而自由的文明与生命美学，既回应了生命的野性需要，又回应了文明的理性需要。野性生命的美，是纯粹个人的，而且可能具有侵略性；文明生活的美，则是

平等的自由的,它让所有的生命得到自由与解放,而不只是认同强大的野性生命力量,侵犯弱小的野性生命力量。从以上论证,可以看出:我们既要有价值论美学的逻辑理论证明,也要有基于文学艺术思想本身或美学思想史本身的批判解释。通过价值论美学的观念,要建立现代意义上的生命文明美学;通过西方美学的观照,回归古代与现代中国美学的自由价值的认知,这才是解释的真正目的所在。因此,这不是普世的价值论美学的逻辑展开,而是开放性的价值论美学的自由建构。人应该在自由思考中真正理解价值论美学的真谛,在开放性的本文结构中,生命价值论与文明价值论美学的思想建构,就具有自由的思想空间。

第二节　比较美学原则与价值论美学的思想综合

1.2.1　比较美学原则的确立与普世生命价值观的形成

从现代价值论美学的构建而言,比较美学思维极为关键,因为只有在文明的美意识的比较过程中,才能真正认知生命美学的普世价值准则。从科学意义上看,"比较美学",作为独立的思想领域,是20世纪学术分工细密的必然结果,与"比较文学"相比,比较美学的发展相对要慢一些。在综合性大学里,有比较文学系,但见不到比较美学系,不仅如此,也很少见到美学系,这是否意味着美学或比较美学不重要呢?不然。究其原因在于:文学有其确定的对象,而美学则没有,或者说,美学的研究对象更丰富更广阔更复杂,因为自然美与艺术美、生活之美与文明之美,几乎无所不包,它将一切生命美感事物皆置于思想审视之下。美学是思想的事情,它与文艺、宗教、哲学、政治学、伦理学等密切相连,涉及生命与文明的根本问题,属于反思性思想领域;它可以指导文学艺术与生命自由实践,却没有专属的解释对象,这在很大程度上影响了比较美学的发展。比较美学,在很大程度上,应看作是思想的独立方式,它是参照其他比较性学科而建立的,其主要目的,是为了对不同民族的美学思想进行比较研究,对不同

民族的文学艺术中所呈现的审美意识进行比较研究。

在给比较文学下定义时，雷马克是这样说的："比较文学是超出一国范围以外的文学研究，并且研究文学与其他知识和信仰领域之间的关系，包括艺术、哲学、历史、社会科学、自然科学、宗教，等等。简言之，比较文学是一国文学与另一国或多国文学的比较，是文学与人类其他表现领域的比较。"[①] 这一说法，基本上符合比较文学研究的历史与现实，但是，也有许多可争议的地方。例如，学科比较的关联原则如何确立？国别比较的文化因缘与文明异质性如何判定？同样，关于"比较美学"的界定，也存在许多困难。今道友信等，则倾向于把"比较美学"理解成一国美学与他国美学间的比较，同时，又力图以美学观念为根本，综合不同民族的美学观念，寻求美学思想的创造性重建，这代表了比较美学的基本意向。比较美学，要以美学思想史为依托，只有面对丰富复杂的美学思想文本，面对丰富复杂的美学取向，才能对审美现象和审美意识进行比较分析和研究。从克罗齐和鲍桑葵的《美学史》中，即可看出：一部真正的美学史，在复杂的精神时空与历史时空中重叠，是少不了参照比较方法的。克罗齐和鲍桑葵，力图在美学比较中为美学家和美学思想进行历史定位，可见，美学史叙述中就有比较美学的基因。那么，比较美学作为一门科学的历史起源如何判定？从美学历史事实本身来看，"比较美学"，在中西两种不同文化语境中，可以分别追溯到古希腊罗马时期和先秦汉魏时期。由"美学比较"的历史到"比较美学"的历史，经历了复杂而艰难的转换。比较美学的历史，是以"美学比较"的历史作为前提和基础的，因此，比较美学与美学比较密切相关，不可分离。

比较作为方法的运用，已成为引人注目的文化现象之一，因为"比较"显示了人们对综合性整体性思维的追求，而且，显示了世界文化的多元互补多向渗透的内在律动。"比较"，意味着全新的开放的历史观念的生成，并由此构造了人文科学的新景观。随着比较文学、比较宗教学、比较哲学

---

① 张隆溪编：《比较文学译文集》，北京大学出版社 1985 年版，第 1 页。

等学科的兴起，比较美学正越来越为人重视。比较美学，旨在进行两方面的探索：一方面，从本体论出发，把东西古今美学中具有本体论意义的问题予以深入比较研究，揭示美学观念之间的相关性和差异性；另一方面，则从历史事实出发，对东西古今具有启示性的美学思想进行影响研究或平行研究。这种跨历史跨文化跨学科的探索，将展示出美学本体与美学历史的复杂网络。在这种多向性多元化多层面的比较探索中，美学的深度历史空间与本体视界得以澄明，这不仅为建构具有民族文化意义的本土美学奠定了基础，而且，为世界美学间的多向对话建立了可能性模式，为不同民族间美学的对话与创新提供了思想契合的机缘。

从美学通识意义上说，"美学"作为一门科学的正式形成，是1758年鲍姆加登在其《美学》中奠定的，这就是说，此前的美学思想是泛美学思考而缺乏科学形态的解释或理性思想的自觉。其实，在前美学时期，美学的比较，已经作为基本方法被广泛运用。早在古希腊时期，亚里士多德就有关于美学的比较思考，在《尼各马可伦理学》、《修辞学》、《大伦理学》中，他已经有着大量的比较思考，这既包括本体的比较思考，也包括历史的比较思考。他关于美学的探讨，主要集中在"美感"与"快感"问题上，并将两者区分得很清楚。在亚里士多德看来，只有那种合乎伦理、与善相谐和的快感，才真正称得上美感，而一般的生理快适和社交悦乐，只能称之为快感。在他看来，美感与快感，有着十分密切的联系，但是，又有其基本的分界。只有在最高意义上的超功利的纯粹快感，才是真正的美感。这是从本体论意义上对美学观念予以比较分析的范例。这种比较分析方法，对于西方思想家来说，则是基本的方法。由于宗教的兴起，关于神的种种观念，不仅与优美关联了起来，而且特别突出了崇高观念的神学意义和美学意义，这样，优美与崇高观念，成了西方美学比较的中心性问题。

博克的美学思想，围绕优美与崇高展开，康德的美学思想，也围绕优美与崇高而加以分析，因而，这种本体论意义上的美学比较，成了西方美学观念体系建构的核心。在《判断力批判》中，康德关于美的分析和崇高的分析，关于纯粹美与依存美的分析，关于趣味和天才的分析，关于想象

力与知性的分析，关于想象力与理性的分析，都力图在辩证思维中，通过比较分析而达成内在精神的把握。康德的美学，实质上，就是本体论意义上的比较美学的具体实践。近代以来，关于美学的比较分析，先后确立了美与丑、丑与崇高、趣味与天才、再现与表现等复杂的观念体系，这在西方美学思想演变过程中有着清晰的脉络，也为比较方法的广泛运用提供了现实可能。在尝试这一比较方法的同时，黑格尔注重历史的比较研究，从而把本体论意义上的比较与历史论意义上的比较统一了起来。他的《哲学史讲演录》，开创了历史比较的新范式，他的《美学讲演录》，则侧重于美学思想的比较分析。他把东西方艺术置于他的美学体系中予以历史性综合判断，找到了艺术历史演进的轨迹，进而找到了美学历史精神的内在转换动力。由象征型艺术到古典型艺术，进入浪漫型艺术本身，充满了历史比较意味。黑格尔的比较美学，打破了西方中心论神话，他从古波斯艺术、印度艺术、埃及艺术、伊斯兰艺术推展到基督教艺术，由古希腊艺术延伸到罗马艺术和近代艺术，这种历史选择本身，包含着深刻的比较探索精神和兼容并包的世界性眼光。本体论意义上的比较美学和历史学意义上的比较美学，分别在康德和黑格尔的美学体系中真正得以确立。通过美学的比较，作为观念的美学本体结构与作为学说的美学历史结构相互渗透，相互交织，构筑起了比较美学的深度历史空间与逻辑空间。

这种比较美学的踪迹，在中国美学史中，也依稀可辨。魏晋玄学，实质上是对先秦儒、道、墨、法诸家的再反思和再评判。一方面，它们克服了汉学的重视儒学和阴阳学的偏向，给予道家以应有之地位，另一方面，它们又吸收印度佛学思想，形成儒佛道相融的玄禅精神。事实上，魏晋士人对才性与玄理之重视，也体现了文化比较的自觉。在这种文化比较中，美学比较获得了蓬蓬勃勃的发展。从具体的诗人研究出发，钟嵘把具有相近美学精神的诗人归入一类，而把具有不同美学精神的诗人分列三等，这本身不仅体现了他对美学的本体论意义上的理解，而且也体现了他对审美品格的历史比较分析。刘勰较好地把这两种比较精神融为一体，《才性》、《神思》诸篇，不仅是单一的比较，而且是多向比较，在多向比较中，见

出不同诗文的差异性，开创了中国比较美学的先河。魏晋画论和乐论，都充分体现了这种比较探索精神。在比较探索中，尽管儒家思想获得了新的表现力，但并不表明儒、佛、道获得了平行发展。在这种不平衡状态中，儒学的发展也依赖于比较探索，但是，这种比较是不全面不完善的。从秦汉到宋明这一段美学思想史，既有本体论意义上的比较探索，也有历史学意义上的比较探索，例如，朱熹、陆九渊、王阳明的思想，就不只是原始儒家的思想，也包含有原始道家和佛禅思想。可见，比较思想探索是中国思想得以发展的内在动力。

真正意义上的中国比较美学之建立，是近现代的事情。五四时期的中国一代学者，不再拘泥于传统中国文化或东方文化，他们开始重视西方文化。王国维以德国哲学和美学思想来解释中国古典艺术，开中国现代比较美学之先河。康有为与梁启超，皆是“中体西用”的实践者，随后，梁漱溟、熊十力、方东美、宗白华、唐君毅、牟宗三等，尝试中西文化比较，开创了中国比较美学的新局面。凡有成就的五四一代学者，都是比较文化的探索者，例如，胡适、冯友兰、贺麟等，皆在比较文化探索方面取得了重大成就。从比较美学而言，这一时期的美学，偏重于中西美学思想比较，大多数比较美学探索者，以西方美学方法来建构中国古典美学，以中国美学观念来丰富美学的本体论探索。因而，这一时期的中西美学比较，极具文化启示意义，以宗白华、徐复观、方东美的比较美学探索成就最高。五四以来的现代中国比较美学，显示了现代中国独有的文化精神，这一文化精神，虽然在20世纪六七十年代曾被中断，但在当前则正处于复活状态，可见，比较美学是极具生机与活力的思维方法，是未来中国美学得以重建和发展的关键，我们必须重视比较美学探索的意义。

从比较美学作为一门科学的意义上说，今道友信的《东方的美学》、《美的相位和艺术》、《东西方哲学美学比较》等著作，显示了比较美学探索的可贵实绩。他在东西方文化的复杂背景中，直接把握人类文化的审美自由精神和人类生命的浪漫主义精神，以此来观照东西方美学，既具灵性和想象力，也富有生命启示性。因此，比较美学发展到今天，应该视之为

具有生命价值的人文科学思想建构,也应视之为未来美学建构和发展的基本历史前提。

1.2.2 比较美学意识的自由综合与价值论哲学立场

比较美学,如何显示自身的生命启示性,如何显示自身的文化价值,在很大程度上,涉及方法论的问题。比较美学的方法,不仅是建构比较美学的关键,而且是发展民族美学的依据。方法的问题,往往在一开始便决定了研究的水平,关于方法的思考,往往是开拓比较美学之宏阔视野的关键。过去,我们对比较美学的方法的思考比较单一,一般把平行比较和影响比较看作比较美学的基本方法。这种方法论的思考,对于文学史研究或美学史研究也许是适宜的,但是,对于美学本身而言,这种比较的方法则远远不够。在《美学的方法》一书中,今道友信把解释学、存在主义等哲学方法视作美学的方法,显然,这是从建构美学本体论入手的;这些哲学方法,作为比较美学的方法是否合宜,仍是值得探讨的问题。由此可见,关于美学方法的思考存在着差异,事实上,比较美学的方法,的确存在着分歧和差异。比较美学的方法,不同于美学原理的方法,也不同于美学史的方法。在我看来,一方面,它必须考虑美学原理的方法,即美学本体论的方法,另一方面,又必须考虑美学史的方法,即美学思想的形成与影响研究。比较美学,不仅要从历史维度上,把东西古今的美学思想在比较的网络视野中予以展开,而且,必须从生存论的维度上,把美学问题与其他问题的关系和美学自身的问题上升到本体论意义上,予以综合判断和分析。因此,比较美学的方法,也就相对可以从两个维度上展开,唯有从这两个层面来探究比较美学问题,真正意义上的未来美学才能得以重建。

价值论美学,要求我们从生存论意义上探讨美学的方法与意义。从存在论意义上而言,美学问题所关涉的,是个人自由、内心和谐、趣味与天才、体验与创造等复杂的心理问题。这些美学问题之间,不仅有着密切的关联,而且,这些问题与伦理、宗教、哲学、心理学等问题也密不可分。一个美学观念的意义,往往不仅要在美学自身的体系结构中予以展开,而

且,要在美学、伦理学、宗教学、哲学和心理学的关联域中展开,因而,一个美学观念常常关涉另外一个观念。不同美学观念之间的划界,通常是非常困难的事。快感与美感,正是困惑我们的问题,有的人把快感视作美感,把二者看作是同一的,于是,把生理快适与审美快感等同起来。这就导致一些艺术家把个人的某种癖好和生理欲望以及感官享乐视作美感,并且,把原始的情欲和本能的野性视作美感的极致。在他们看来,生命巅峰状态,即美感状态,亦即自由快感。另外一些人则认为,快感限于浅层次的感官享乐和社会荣誉以及个人情欲需要的满足。真正的快感,必须与良善和自由,必须与真正的精神反抗结合起来。唯有在壮怀激烈中,在合目的性与合乎伦理以及具有最高意义的神性体验中,才能得到这种美感。这样,美感就是对快感的超越,就是自由追求的最高境界。由此可见,比较美学的两种方法之间的冲突,能够显示比较美学方法的意义。如果我们不从生存论意义上加以判断,那就不可能将美感与快感真正进行划界。类似于这样的问题,在美学比较研究中层出不穷,例如,美与丑、美与雅、美与善、美与崇高、趣味与天才、体验与经验、神思与想象、再现与表现。这些美学问题,从比较的维度予以展开,往往涉及十分关键的本体论问题,因而,美学比较一旦从生存论视域上展开,它就不再是单纯的美学观念,而必须上升到生命本体论的高度予以认识。生命问题一旦向我们敞开,它就处处具有美学意味,处处富于生命启示性。美学由此回到它自身,回到生命关怀上来,一旦我们把生命的内在德性予以澄明,也就获得了安身立命、热爱人生的依据。这种生命意义上的美学观照,能够超越那种狭隘的政治论美学,也会否定那种虚假的理想主义、现实主义和自由主义。美学,在这种生存论意义上的领悟,不仅使我们明了美学观念自身的生命意蕴,而且,使我们学会了选择自由的和谐的生存态度。生存与审美、生命与美感,不再外在于我们,美学问题本身,成了我们生命价值寻求的最好解释,有助于在美的观念中建立起新的信仰空间和生命自由的想象空间。价值论美学的比较,是极具意义的,它使我们关于美的领悟易于趋向神圣的目标。由于一个人的生命智慧是有限的,仅有这种本体论意

义上的探讨还不够，因为我们的视野不广，关于美学本体论意义上的思考也就显得肤浅；拓展这一美学比较视域，历史学意义上的价值论美学显得十分必要。历史学意义上的美学比较，不仅激活着我们的想象力和思辨力，而且在东西古今美学的多方会谈中易于建立我们的美学观念。从这个意义上说，比较美学价值观念的确立与比较美学价值判断的实施，具有同等意义。在历史视域中，比较美学观念的清理与比较美学的价值判断，是理论与实践的高度统一，所以，必须充分重视比较美学的历史探讨。

比较美学在历史维度上展开，其方法论往往有两种趋向：一是平行比较，一是影响比较。这两种比较解释方法，对于科学地总结东西古今美学家的思想非常必要。“平行比较”，往往以主体性思考和本位文化立场作为基本依据，一旦进行平行比较，对于比较美学探索者来说，必须对比较的双方有着深刻的把握。偏向任何一方，都不足以进行真正的美学比较。真正的价值论美学比较，往往以主体思维为根本，主体性美学探索应该对比较的双方都有着深刻的把握。这样，比较者往往选择一个深刻的思路，使东西古今美学思想在同一交流语境中能够得以形成真正的沟通与对话，这对于美学比较是非常关键的。缺乏主体思维和本位立场的美学比较，最终会导致平行比附与罗列。今道友信从主体性立场出发，把德国美学与中国美学，把中国美学与日本美学，把西方美学与东方美学纳入到一个完整的思想系统之中；比较的结果，不仅达成了美学思想的批判阐释，而且，达成了主体性美学思想和美学批判的统一。这种美学比较本身，把历史判断与主体创造有机地结合了起来，在文化阐释中完成了美学的真正建构。在这一方面，宗白华、方东美和徐复观都是成功的比较美学探索者，相对说来，平行比较对于比较者的素质和文化修养要求甚高。没有一定的主体性创造作为基础，平行比较必将流于平行比附，而这一点，在比较美学中是最危险的，也是最应拒绝的。

在实践过程中，价值论美学所采用的比较成功的方法，则是“影响研究”。影响研究，不必以主体思想为依据，它需要以历史事实作为依据。只有从历史的客观描述中，才能找到这样的踪迹。这种比较研究本身，不

仅揭示了美学思想生成的历史根源，也显示了美学思想生成过程中外来文化对本土文化的改造作用。这一研究本身，最大限度地证明了历史对于今天的意义，古代审美智慧对于当代审美智慧的自由意义，外来审美智慧对于本土审美智慧的意义。真正的美学智慧，也只有在东西古今这样的四维时空中才能真正得以建立。比较美学的方法，是纵横交错的结构，是东西古今互证的格局。运用比较美学的方法，不仅有利于历史思想的真正判断，而且有利于当代美学的真正建构。鉴古知今，追根究底，在这种比较美学实践中，我们不再处于盲从状态，也不再异想天开地摧毁一切和重构一切。真正的建构，也只有在这种比较中，才能预示充满希望与可能性的未来发展道路。正是这种本体论意义上生存价值的比较分析和历史论意义上的生存价值的比较分析，使价值论构建具有自由的文化视野。

1.2.3　比较美学分析的自由信念与价值论美学的本土化

从比较美学的方法论反思中，可以洞察比较美学思想的意义，实际上，比较美学的思维，与比较美学的方法有着密切关系。如果说，比较美学的方法是具体的原则，那么，比较美学的思维则是理论的整合。比较美学的思维，是整体思维、圆形思维、历史思维、本体思维，这种思维方式，不同于人类思维的阶段式划分，例如，原始思维、科学思维、审美思维和宗教思维，这诸多思维方式，与人的实践活动相关，有其特定的领域，有其特定的认识对象。比较美学的思维，则是动态思维、整体思维和差异思维。在整合中求差异，在差异中求整合，大约可以视作是比较美学思维的根本特性。如果不能从真正意义上认识比较美学的思维方式，那么，比较美学的价值世界之重构，则是不可能的。与此同时，还必须看到，比较美学思维，从根本上说，受制于本位文化立场。一旦选择了本位文化立场，无论身处何方，都不可能真正拒斥这种本位文化观念，美学探索本身，必将带上本土文化价值观念的印痕。因此，比较美学思维，也就显示出以本土文化立场为核心，综合东西古今美学思想，寻求个体主体性的独立解释的思想道路。

个体主体性思维要体现主体性，必须有其本位文化立场。本位文化立场，决定了主体性思维是以我为主，以本土文化为主。这种主体性思维和本位立场，虽不可避免地会误解和曲解比较的另一方(非本土文化)，但是，这种交流和对话仍十分必要。有人试图寻求真正的平等立场，事实上，不太具有现实可能性，不仅歌德、康德、黑格尔、海涅等伟大哲人诗人会曲解中国文化，海德格尔、伽达默尔、萨特等现代思想家也不能幸免。当代中国比较美学的探索者，不必害怕这种平等立场的丧失，关键是：我们能否真正把握中外文化的精神本质？只要真正把握了中外文化的精神本质，比较中的本位文化立场，将有助于未来美学的真正重建，因为用汉语来言说德国哲学和法国哲学是无法保证原汁原味的。重要的是，必须在客观历史地言说基础上寻求思想创造，因为任何客观的历史言说都无法超越思想史本身。只有以本位文化为基本立场，以生命阐释的原则为最高限度，才足以建构新的生命哲学和文化解释学。在比较美学探索中，本位文化立场是最关键的。本位文化立场，要求我们真正理解我们自己的文化，不能割断历史文化与当代文化的联系。今天的一大趋向是，所谓新理论，大都以否定历史文化为前提，正是由于大多数人与历史文化相背离，因而，一些学者的“旧说”才显得新奇。这种与历史相背离的文化创造品格，使我们难以真正进入深层次探索，在当前的文化研究中，显得十分突出。当一部分学者回首观望历史文化，评述当代文化时，接受者往往与历史文化有着天然的隔膜，于是，本位文化立场无从建立，只能把当前的流行观念视作本位文化立场，这是极大的误会。

五四以来，杰出的比较哲学和比较美学探索者，大都深通中国本位文化，并坚持本位文化立场，只是借助西方思维方法与逻辑方法来重建和改造中国本土哲学和美学。这一探索方向，在今天看来依然是正确的，并显示了当代中国美学既不同于历史传统又不同西方文化的独有品格。鲁迅深通本土文化的消极精神，他的文化批判深刻有效。胡适力图以西方文化精神认知中国文化的积极价值，故而，对中国先秦哲学的重建极富创造性。牟宗三、方东美、徐复观等，都是采取比较思维的方法，以本位文化为

基本立场来重建中国哲学与美学。正因为有着本位文化立场，他们才真正能把握本土文化的精神特质，也真正能发现本土文化的积极意义。只有这样，中西文化才能获得内在的沟通，也只有这样，才能够守卫本土文化的生命神性和充满强大生机与活力的部分，同时，又能扬弃本土文化中愚昧落后的一面。熊十力和牟宗三，在坚守本土文化立场方面，是非常彻底的。当代海外新儒家，如杜维明、刘述先等，大都持守本土文化立场，融通西方哲学文化精神来改造并构建当代中国文化哲学。在他们看来，本位文化立场，是最不可丧失的价值依据，因为一味标榜西方哲学，最终将会失去民族的文化依据和生存信仰依据。这就是说，从事比较文化研究，必须有文化通观和价值共识，必须有着广博的知识背景，才能做到胸有成竹。有了这样的思想文化基础，才能保证历史的客观性，不至于随心所欲，乱加比附。但是，在比较过程中，也存在一个问题，即"别人有的我也有"。例如，把庄子与海德格尔扯在一起加以比较，就难免不出现一些错位，即便是徐复观，在将胡塞尔的理论用于解释庄子时，也会显得有些文不对题。可见，在坚持本位文化立场时，美学比较或文化比较切忌平行比附，因为比较处处充满陷阱，充满危险，但是，我们又不能因为充满危机而放弃比较的立场。在本土文化精神的理解中，汉语的语义含混与简约深邃，通常会干扰清晰叙述。即便是牟宗三、方东美，在汉语哲学语境中，也无法真正与西方哲学相沟通，因为语言的文化差异导致审美观念和哲学思想无法对译，与此同时，难免会用今天的思想来解说古典哲学思想。这些实际困难，皆证明了比较美学的危险所在。就纯学术立场而言，比较是不可能的，但是，从学术发展的立场来看，比较对于思想的激活，对于思想的新阐释途径的寻求非常有效。我主张，不必过于在乎比较的危险性。只要我们抱着实事求是的态度，真正深入地探索比较双方的精神特质，富有创建地比较探索，在本位文化立场的支配下仍是可能的，因为在寻求差异的过程中，为了捍卫本土文化的神圣性，不至于在外来文化的干扰下完全放弃本位文化立场。坚守本位文化立场，不是极端保守主义，也不是文化封闭主义，而是以本土文化为根本，吸收外来文化来改造和建构本土文

化,使之成为新的文化,具有新的文化精神。近百年的探索历史,证明这一点是可行的,也是必要的;中西文化之间的误解,虽不可避免,但是,有时误解也可能创造新的文化神奇。例如,庞德等的意象派诗歌,正是抓住了中国诗歌的精髓,又借助误读而创造出新格局。

从新儒家的立场看来,以本土文化为根本,切实地探索中外文化的差异,有可能找到继承和发展中国美学的合法道路。新儒家哲学和美学,在思维方法上所呈现出的特点,正是整体思维、圆形思维、本体思维和历史思维。从整体而言,他们的美学探索和美学比较,不再孤立地思考美学问题,而是在世界文化视野中,在历史的发展脉络中,寻求圆通的解释。因此,比较美学最易于克服片面性和极端性,在比较探索的整体视野和历史视野中,价值论美学的思想学说,应该不分古今东西,而应处于平等的地位,这样,思想之间的交流就能打破时空界限;思想与思想的激活,就可以在当代语境中相遇。价值论的比较美学,在先锋性理论话语中,可能发现危机和虚浮,也可能在古典性理论话语中找到坚实的依据。不割断历史,在历史的纵深视野中,给予美学以科学定位,这正是比较美学思维的正确选择,以这种整体思维和历史思维为依据,也有利于克服比较美学自身的种种危险。合法的解释,往往正根源于这种古今东西的历史整合中。历史发展到今天,极具先锋性的偏见或意见,似乎并不足以给予人们以巨大力量,相反,植根于历史与文化深处的整体思维观念,为美学发展找到了某种内在依据。从思维方式上来看,整体思维和历史思维,是比较美学必须坚守的,这不仅能保证比较探索的客观性,而且能保证比较探索的深刻性。由整体思维和历史思维出发,比较美学的圆形思维方式和本体思维方式也必将获得证明,因为整体思维和历史思维并不是让我们迷失在历史文献和既存学说之中。价值论的比较美学,特别需要本体思维,而本体性思维,即关于生命自身的立体思考;这种关于生命的思考,是现实的体验和追求,也是历史性证悟。比较美学思维,实质上,呈现出圆形特点,在起点与终点之间,在生命与创造之间,始终存在着内在循环。一方面,这种圆形思维,使我们的美学思考形成通观,打破了古今东西的时空界限,

另一方面，又使我们始终关怀生存问题与生命自由问题，使我们始终关怀德性、幸福和美感问题。一切关于美的体验，在这种圆形思维和本体思维中获得了确定性。像泰戈尔在《人生的亲证》中所预言的那样，人的生命在无限的生命活动中，不断亲证着神的本质、爱的本质、自由的本质和美的本质。在无限的亲证中，我们的生命得到了真正的自由，具有了超越意向，并在大宇宙观中获得神、人、爱、无限、自由的广大和谐，这正是中国文化和西方文化深刻遇合的生命精神。

1.2.4　存在论的诗性想象与价值论美学建构的基础

价值论美学的探索，是人文学者的一项文化使命，它是我们生命体验与生命探索的价值所在。那么，如何确立比较美学的目的呢？难道它只是比较美学探索者立身行事的生命活动方式吗？显然不是。对于价值论美学，我们应像对待其他学科一样，必须把它看作是关于人的生命秘密的探讨，因为所有的科学最终都关心人。无论是探索大自然的奥秘，还是探索动植物世界，无论是探讨立法和经济，还是探索哲学和宗教，所有的活动，最终都是关乎人的。人类的生命活动是自觉自由的活动，这些自觉自由的活动，不仅是人的生命力量的确证，也是对人的生命存在的证明，所有的科学的最终目的，必将指向人的完善、人的自由、人的和谐、人的美满。我们探究外在的宇宙、道德的律令和审美的判断力，最终也是为了揭示人自身的奥秘，同时，为人的生存自由找到切实而科学的依据。价值论的比较美学，亦应作如是观，与其他学科一样，比较美学作为一门学科，既有其知识系统，又有其生命价值和意义指向系统。没有完整的关于审美活动的知识系统，比较美学探索就会劳而无功，同样，没有对生命的关怀，比较美学的探索也就失去了意义。在知识与生命之间，许多学科探索，向来存在分裂意向。比较美学探索的目的，正是力求知识与生命的完满和谐统一，知识有助于增进人的生命自由，人的生命自由又有助于开拓新的知识领域。人只有在这种有意义的寻求中，才不至于丧失生命的乐趣，才不至于放弃生命的崇高信仰，才会顶天立地生活在这个世界上。

比较美学探索的目的之一，是寻求纯粹知识的深刻理解与把握。美学与其他学科一样，也面临着语言的障碍，知识必须借助语言来表达。知识的表达，实质上，就是语言陈述。语言陈述自身有许多危险，词不达意是语言陈述者和语言批判者的“根本性焦虑”。在美学的知识陈述中，经常出现这样的情况：我的意见被你断章取义，于是出现了许多破绽；你的意见，在我看来处处充满了武断和偏见。对于人文科学来说，语言陈述不可能像自然科学那样，通过符号运算来寻求客观公正性；人文科学的思想话语，不可避免地存在私人语言的干扰。现代语言哲学，猛烈地抨击心理主义和私人语言，正是力图寻求语言陈述自身的正确性；这种努力，在比较美学探索中还存在许多困难，因为比较美学不只是一门知识学科，同时，还是一门生命学科。知识的体系，一旦受到私人体验的干预和生命意志的介入，就难免不具有主体性精神，而这种主体性精神，无法寻求真正的客观性。在比较美学探索中，那种私人的语言，私人体验和证悟，私人灵性的发挥，仍是极受重视的精神现象。正因为比较美学纠缠于知识与生命之间，所以，一方面，要寻求美学的知识性表达，另一方面，又必须寻求美学的生命性阐释。知识性表达是美学探索的外在精神，而生命性阐释则是美学的内在灵魂；只有把两者真正有机地结合起来，才是富有创见的美学。

综观中西美学经典文献，大都是知识性与生命启示性的统一。康德的美学思想，主要体现在《判断力批判》、《实用人类学》和《对美与崇高的考察》等著作中。这些美学思想的鲜明特点是：既有完整而严密的知识体系，又处处充满生命启示性。康德对美与崇高的分析，有其坚实的知识体系支撑，这就使他的分析特别深刻，在进行知识表达的同时，他的美学探索贯穿着真正的自由精神。例如，他关于“美是道德的象征”的判断，关于“天才为艺术立法”的论述，充满强烈的生命体验精神。席勒的《审美教育书简》，在进行知识论证的同时，特别注重生命性阐发，他曾指出：“两种对立的限制将通过美来消除，美在紧张的人身上恢复和谐，在松弛的人身上恢复振奋。”并由此进而指出：“感性冲动随着体验到生活而觉醒，理性冲

动随着体验到法则而觉醒，只有在这时，即两种冲动都成为实际存在以后，人的人性才建立起来。”这里，既有美学的知识性探索，又有生命性阐释。这一传统，在杜夫海纳和桑塔耶纳的著作中，得到了出色的继承。例如，《审美经验现象学》和《美感》，就是特别充满启示的两部美学著作。在不断地读解美学著作的过程中，能体会到知识性与生命性之间的沟通与内在张力。尼采的美学著作，把知识性探索和生命性探索，推展到了从未有过的思想高峰，尽管他的生命性探索压倒了知识性探索，但知识论体系与价值论体系仍清晰可辨。思想的表达，在知识与生命之间寻求内在和谐，这一直被看作是美学的基本文化品格，因而，价值论美学的比较，倘若忽视了这两个问题的任何一面，要么把两者割裂开来，要么把两者对立起来，皆无助于属于未来的价值论美学的重建。

应该看到，这种知识性探索与生命性探索的合一，始终是中国美学的优良传统。例如，庄子关于天地人、关于人心和人性以及人道的系统阐释，就是自由而严密的知识体系。在这一知识体系中，他通过寓言的形式，设置了无数的生命隐喻。这些生命隐喻的外在语义，是知识话语系统，而这些生命隐喻的内在本质，则是关乎人生的全部真理。孔子的仁学思想和他所倡导的礼乐精神，之所以被徐复观视为“中国艺术的精神”和“中国美学的精神”，正是由于孔子的思想内质是富于生命启示性的，而他的思想言说本身是通过知识体系构成的。这说明，生命的本质隐喻离开了知识性表达，便会陷入神秘的思想迷津，令人不得要领。像禅宗式的顿悟，由于缺乏知识性体系作为支撑而陷入迷茫之中。知识性与生命性，构成了价值论的美学比较不可分割的两面。现代新儒家美学和中国古典美学，都充分重视这种知识性与生命性的统一。在对中国古代经典进行诠释时，钱钟书不仅采取本位文化立场，以本位文化观念进行整体性思考，而且在世界文化背景下凸现中国文化和智慧的生命价值。牟宗三则力图以康德哲学体系来改造中国哲学和美学，他以中国文化思想的历史脉络为本，在探讨易经哲学时，与怀德海形成强有力的对话。在探讨原始道家和原始儒家时，则以西方文化精神为参照，尤其以希腊精神来反衬中国历

史文化精神。在作《心体与性体》时，他不断与康德所代表的德国哲学进行着强有力的对话。总之，他那广博的视野，使他的哲学探索和美学探索具有了比较文化的高贵品格。以贯通历史的圆形思考，寻求未来中国哲学发展的方略，这种本位文化立场和东西方比较文化视野，已显示出强大的文化力量，可见，知识性探索与生命性探索必须高度一致。在这一点上，方东美是做得比较好的。他对中国人生哲学的深刻阐发，包容强烈的现代文化精神，同时，他对希腊、德国、印度、中国四大文化类型的高度综合，已预示着中国未来文化精神的强大生机与活力。从这个意义上说，我们的比较美学观念和生命价值观念是有着深刻的历史根基的。价值论的美学比较的目的，正是力图在生命体验中证悟知识的价值，在生命体验中证悟“生生之德”。这“德”，不仅是知识体系，更是生命的根本。

人生在世，总不免有所思，有所感，有所为。一方面，它使我们精神充实，能够领悟宇宙生命之大道；另一方面，它也可能使我们生命困顿，面对历史的宿命而无能为力。我们在推动历史的同时，仿佛又成为历史的阻力，这种生存的悖论，无时无刻不在折腾着我们，尤其是在外界喧嚣和内心骚动的时代。于是，宁静、静养、静修，成为得道之士的明智选择。内心宁静的时刻，也是生命寂寞的时刻，唯有选择寂寞，才能从容地面对众生和历史，才能有所领悟，有所发明。这种思考，使我领悟了一些生命的道理，同时，也使我感到历史与现实的沉重；这种矛盾心态，使我陷入喜悦与怀疑、自信与迷茫的可笑境地。对于生命本身来说，力与美、精神与自由，是生命存在的现实依据，也是上苍之德，是自然、神灵所赋予给人类的独特精神禀赋和创造潜能。对于我们来说，“生生之德”，虽是不证自明的，但是，这“生生之德”总是被一些东西遮蔽着。它需要一代代人用心灵去拂拭、照亮、宣扬，而哲学美学或价值论美学，正是照亮和宣扬这“生生之德”的有力武器。从哲学、美学、艺术乃至宗教的维度去阐释它，昭示它，宣扬它；守住“生生之德”，才算守住生命的根本，才算守住宇宙之大道。何谓“生生之德”？中国古代哲人，对此有其独到的领悟。例如：老子的人生论，是要求人回复到“德畜之”的“德”那里去，由“德”发而为人生的态

度，才是在大变动时期安全长久的态度。老子把这样的德，称之为“玄德”、“孔德”、“上德”，以别于一般人所说的“德”。“玄德”是与道相冥合的“德”；玄德乃常而不变，故又称之为“常德”；玄德乃空，故又称之为“孔德”；玄德乃超越于一般形器界内之德之上，故又称为“上德”。玄德直通于道，乃万物所由出，所以，道可称之为母，玄德亦可称之为母。因此，古代哲学家所谓的“抱朴”、“归朴”、“返本归一”，都指的是向作为生命根源的德的回归，亦即是通过德而向道的回归。徐复观对“德”的理解，显示出现代美学的生命意蕴，因为“生生之德”，乃中国古代哲人所信守的根本观念。从历史的维度看，中国哲学似乎进步不大，仿佛老是停留在对先秦的阐释上，这是因为中国哲人认为“生生之德”就是生命之根本，守住了这个根本，就完成了哲学的使命。这种生命之本，是没有办法否定的，也没有办法改变的；对于这种最根本的信念，唯一的选择是守卫，因而，生命之本或生生之德是当代学者必须信守的。思想史，从来就是知识的批判和否定的历史，而“生生之德”，生命的大道，从来就不曾被否定过，也没有办法否定。通向“生生之德”的途径，有千千万万种，诸如哲学、美学、宗教、艺术、医学，等等。这些知识途径，可能会出现错误，这些错误的纠正也是必要的，也是可能的，但是，在当代学者中，有许多人倾向于从知识的立场上去建构和批判古典美学，结果，失去了对生命本源的把握。知识体系和语词之辨愈繁荣，离生命本源也就愈远，在当代文化中，生命丧本，人逐渐被“物化”，或处于异化中，或生活在悖论中。“人成了一丛疾病，人成了一聚毒蛇”[①]。人自身产生了绝望，而且，得救的希望又是如此邈远，这种倾向，应该引起我们高度重视。

因而，我主张回归到生命立场上来。对于与生命紧密关联的知识，应给予高度重视，而对于与生命相背离的知识，则应从根本上拒绝，这样，才是“抱朴守真”，才是“守本归一”。一旦我们掌握了这种生命精神，便能抵御各种偏见和繁琐知识的侵害，守住清洁的精神和高洁的灵魂。那种把

① 尼采：《苏鲁支语录》，徐梵澄译，商务印书馆 1997 年版，第 93 页。

知识置于生命之上，并抵抗生命、危害生命的倾向，是我所极力抗拒的。从“审美价值体验”出发，从美学的历史思辨和生命关怀入手，确证“生生之德”，建构生命本体论意义上的美学知识价值系统。体验问题和价值问题，正是与这种生命关怀相关，这种立场，非常切近新儒家的立场，甚至可以说，赋予了新儒家思想以现代主义色彩。从“审美价值反思”出发，从艺术的生命向度和价值体验入手，去确证人的本质力量，去确证人的生命体验精神，体验生命中的各种悲欢际遇，从而，让“生生之德”这一生命本原精神，得以澄明与敞开，启示那饱经苦难和忧患的心灵，拯救那苦痛而又寂寞的灵魂。从价值论美学意义上说，只有守住“生生之德”，我们的一切知识探究和历史探究，才会充满审美的价值，才会富有生命自由的文化意义。

第三节 生命与文明价值信念及审美理想的民族性

1.3.1 生命与文明理解的差异性及民族的自由信念

价值论的美学比较立场，使得我们的美学解释，主要致力于美学史的研究与美学经典的解释。应该看到，这两种美学解释倾向，如果没有明确的思想价值观念指导，就会陷入简单的知识清理这一思想流弊之中，即只注重语言文字和版本的考证以及美学概念的梳理，却没有美学思想价值观念的明确导向。自然，不能忽视美学的学科观念史的清理，也不能回避美学经典的文字考释与版本考证，但是，确定性的美学价值观念，对于美学思想的建构显得更为重要。通过价值论的美学比较的认知和生命实践的反思，寻求生命美学观念与文明美学观念的内在统一，逐渐成了现代中国美学的普世价值原则，因此，有必要从这一思想原则出发，通过生命与文明间关系的理解，建构现代中国美学的思想价值系统。

这种比较美学观念的建立，有本位的民族文化立场和开放的东西方文化立场。我们进行中外文化比较的主要原则是：以中国文化为中心寻求与世界各国美学思想的融通，代之以汉语思想表达系统和中华民族的生生价值立场。这种融通或同化立场，由于以本民族文化为核心，其理论的本位阐释通常具有较强的说服力，与此同时，由于大多数中国学者在建立这种本位文化立场的同时，以外国思想逻辑阐释作为重构的原则，必然与外国文化有其对话的可能性和必要性。在新儒家哲学和美学中，这是占主导地位的立场和方法。诚然，比较十分危险，这种危险根源于浅薄、庸俗和低级趣味，因为一旦选择错了比较的对象，硬要将风马牛不相及的观念陈列在一起，那不可能有好结果。在价值论美学的比较研究中，必须建立科学的、历史的、客观的、可能性的比较立场，必须考虑相通或共同的文化背景。在现代价值论美学的比较研究中，一个危险的倾向，便是将中西美学的一些范畴进行比较，例如，将庄子和海德格尔、尼采的存在论拉在一起，将康德、朱熹、王阳明的独特哲学美学范畴并置在一起。这种倾向，不仅无助于问题的解决，而且，将不同文化体系中的美学独创性界限彻底抹杀了。还是今道友信说得好："产生比较的理由，与一切哲学相同，可以说出自惊奇。"当我们把中国美学与德国美学联系起来时，经常就有这种惊奇感，同样，与印度美学、法国美学相比，也有这种惊奇感。这种惊奇感，是对文化差异、民族个性和独特精神的认同。所以，今道友信指出："所谓比较研究，我认为本质上应该把以各种不同的语言为母语的许多人得以作为对话的场所的那些共同主题作为研究的线索，使我们成为对世界更加开放的研究者。其中，应予比较的项目及轴性的设定，文献学的实证考察以及逻辑的论证这三者是必须确保的条件。"显然，这种比较研究观，不仅考虑到了美学比较的差异性原则，而且注意到了比较的历史客观性原则。

"差异性价值原则"，是建立在历史客观性原则之上的，而且，最终还是为了导致"共通性价值原则"的建立，因为借助共通性价值原则，才能真正创造出与世界美学对话的现实可能性。中国现代美学家，一直很注重

这种差异性价值原则的确立，在差异性价值原则的基础上，建立起来的共通性价值原则，就有了可靠的保证。王国维是近代中国最早进行这种比较美学实践的大师，他极重视中国古典美学精神，也惊奇于德国康德、叔本华的美学思想，但并没有简单地把叔本华的美学观念和康德的审美判断理论移植到中国美学中来，而是从精神的沟通出发，从差异中看到中西美学的基本原则。因此，他的“有我之境”与“无我之境”，深刻地揭示了物我共在与物我共情的审美意向性与审美主观性精神特质。这种独特的美学观极具民族特色，与此同时，又与西方美学精神存在内在的沟通性。王国维指出：“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”“无我之境，人唯于静中得之。”王国维所说的“人唯于静中得之”，说出了无我的基本特点，即诗人在冷静中回味出来的妙境，唯其取静，所以，诗人的感情不在诗中直接显示，造成仿佛无我的意象。“有我之境，于由动之静时得之。”这种有我之境，比较偏重于主观情思的直接流露，移情入景。审美静观与审美动情，在形象与意境的构造中，发挥着重要的美学作用。这种新异的思想，既可与西方移情论相沟通，又显示出独异的民族精神，贯穿了中国美学品格。这种不停留在具体概念上的比较方法，通过具体诗情形象上升到精神文化心理高度的比较，揭示了中国价值论的美学比较观的基本精神原则，后代美学家往往在这一基点上展开。徐复观就颇得这种文化比较的真传，他探讨庄子美学中的心斋问题和艺术共感问题，就在比较美学视域中展开。徐复观认为，“达到心斋、坐忘的历程”，主要是通过两条路：一是消解由生理而来的欲望，使欲望不给心以奴役，于是，心便从欲望的要挟中解放出来，这与海德格尔所主张的“在作美地观照时，以主体能自由观照为其前提”这一思想观念极为契合；另一条路，是与物相接时，不让心对物做知识的活动，只有这样，心便从知识的无穷地追逐中，得到解放，而增加精神的自由，这与康德的美学思想极为贴近。特别值得注意的是，他能将心斋之心和现象学的纯粹意识进行比较分析，尤有意义。“现象学的归入括号，中止判断，实近于庄子的忘知。不过，在现象学是暂时的；在庄子则成为一往而不返的要求，因为现象学只是为知识求根据而

暂时忘知;庄子则是为人生求安顿而一往忘知。现象学的剩余,是比经验的意识更深入一层的超越的意识,亦即是纯粹意识,实有近于庄子对知解之心而言的'心斋之心'。""心斋之心,是由忘知而呈现,所以是虚,是静;现象学的纯粹意识,是由归入括弧,中止判断而呈现,所以也应当是虚,是静"。"心斋即生洞见之明;洞见之明,即呈现美的意识。"[①] 这种比较,极富精神相接的启示,但也有内在的困难,因为它需要美学家在比较的基础上进行思想整合,特别是主体意识,这种思想整合,必须体现出美学家的文化创造精神。

应该说,中国现代美学家对这种差异性和共通性的探索,有着十分宝贵的精神传统。从王国维、蔡元培、宗白华、方东美、朱光潜到唐君毅、牟宗三、徐复观、李泽厚,他们力图坚持历史客观性原则,求得精神深处的沟通,从而显示差异性价值原则与共通性价值原则的自由结合。差异性价值比较,不能离开对两种文化价值观念的根本认识,对于客位文化的认识,必须去绝民族文化观念的偏向,而对本位文化的认识,又必须以客位文化观念作为参照系,因为以我为主,又必须兼顾他人。如何认识中国审美文化价值观念呢?近代以降,中国学者以东西方作为比较的前提,逐步深入地对本民族审美文化观念获得清醒的认识。李泽厚提出:中国哲学,无论儒墨老庄或是佛教禅宗,都极端重视感性心理和自然生命,"中国人很少真正彻底的悲观主义",他总愿意乐观地眺望未来。因此,"乐",在中国哲学中,实际具有本体的意义,它是天人合一的成果和表现。"人与整个宇宙自然合一,即所谓尽性知天,穷神达化,从而得到最大快乐的人生极致。"对此,蒙培元曾指出:"传统哲学",从某种意义上说,是情感哲学,因为它十分重视情感体验;这种情感体验,可以看做是美学式的哲学思维,它把美学与伦理学合二为一,从道德情感中体验美的境界,这就是"心中之乐"。中国哲学所说的"乐",是主体内心的自我体现,也是人生境界,因为它是主体在自我完成的自我修养和自我实现中的自我享受。作为审

---

① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社 1987 年版,第 68—69 页。

美体验的乐，同道德体验的喜分不开，因为由心理情感扩充而成的仁义之性，才是产生心中之乐的内在基础，所谓“充实之谓美”，就是主体心中充满了仁义之性而产生的快乐体验。这种美学思想的探源式发掘，其意义是显然的。事实上，在中国美学的自由价值构建中，道家哲学与儒家哲学相互补充，相互充实。道家崇尚自然，以自然为本，提倡无情之情，无心之心，从本体存在或神明之心出发，回归自我实现式体验；儒家提倡伦理本体，道家提倡自然本体；儒家重视群体意识，道家重视个体意识。因而，古代中国哲学极为重视这种主客合一或内外合一的反思体验，这是出于情感而又超越情感的本体体验。它以人的“自然”本性为其内在根据，以主体的意向活动为其内在动力，只有真正认识本民族文化的深层心理和生命精神，才能真正地把握东西方文化精神。新儒家美学家，之所以能深入地把握东西方美学的特点，就是因为他们深刻地理解中国文化精神传统，只有懂得本民族文化的内在根性，才能进行发现性的比较研究。冯友兰、牟宗三、方东美、宗白华，都是因为深入发掘中国哲学美学的生生精神或天地境界，才契合了希腊美学、德国美学、印度美学所具有的生命理想精神特性。由于对传统中国文化的隔膜，许多学者的比较美学，实质上，只是中西美学浅层次价值观念的论列，更为机械的是，只能就一些美学范畴作简单语义的分析，而失却文明生活本身所应具有的根本美学精神。

因此，深入地理解两种不同的文化，是比较的前提和基础。现代中国的价值论美学，在这一问题上有其根本的突破，才使中西美学建构在东西方文化融通中发生了根本性价值转换。他们不仅看到了民族间美学价值的内在差异，而且看到了民族间美学价值或道德价值的互补性。从这个意义上说，宗白华、方东美的现代美学和艺术比较研究，显示了新异的力量；与此同时，今道友信的理论与实践探索才富有启示性。今道友信热衷东西方美学比较来建构现代美学，他的现代美学比较研究，十分重视价值观念的差异和对立，他对东方的“礼”、“仁”、“信”、“诚”、“勇”、“义”等观念所作出的阐释，就极有意义，同时，对德国美学中的神秘体验、审美自由、审美悟性的重新发现，也显示出诗性自由的思想光芒。应该承认，正是基

于清醒的价值论比较意识，今道友信使价值论的美学比较，显示出真正的诗意和浪漫。在《东方的美学》中，他曾指出："所谓礼是心灵的技术"，它告诉受客观条件限制的人们，怎样超越时间的限制而与祖先相聚，还告诉人们，怎样超越个体的力量与祖先心灵会合。"礼是基本的精神状态"，它所展示的形态，就是社会上的形形色色各种各样的关系。这种价值论美学立场，既有东方古老文化传统的亲身体验，更有日本文化自身的内在价值追求。今道友信把"礼"与"美"，以两种相关又相对立的因素统一了起来，显然，这出自对本民族文化价值观念的体味。今道友信非常重视审美的浪漫性和美学的超越性，在这两种方向上，今道友信抓住了东西方美学的神秘主义内涵和人道主义精髓，体现出对现实快乐原则和自由精神超越的双重关怀。在谈论日本美学时，他异常关注"诗"的分析与"乐"的分析，并将艺术分析与人类生活中无所不在的"道"联系起来，就是明证。因此，"物不是与道断绝，道也不能与物断绝，物是一个没有被明确意识到的终结，是界限，道也不是被客观地认识到的对象物，而是将自己与自己心怀的课题结合起来的关系"。从以上分析中，便可以充分认识到：价值论美学的探索，必须真正理解本民族的文化价值观念，对民族文化深处的自由生命价值信念进行深入解释，要知道，在生命深处的一切自由与美丽，最能形成内在的思想与情感沟通。

一般说来，在审美构建与价值求证过程中，这种差异性价值与共通性价值相结合的原则，必须建立在生命自由这一思想价值基点之上。从方法论上看，价值论美学的比较，必须进行古典思想的追踪解释与生活现象学的体验还原。即，在文献学上对潜藏着东方思想的古典予以逼近，以及对作为东方思想的具象形态的习俗、语言等生活现象进行现象学的还原。这要求我们必须真正理解本民族审美文化本身，离开这一基点的比较是毫无意义的。从观念论上看，必须选定东西方美学价值的内在沟通之可能性问题。这就要求审美反思者着眼于人类共通的根本经验和基本理念的自识与反思，尤其是东西方对心理、情感、伦理的认识与生命内在价值之贯通。只有在精神深处获得沟通，外在的不同概念才能融通。从目的

论上看,必须依据相互历史的互补意图的批判性的实现而设定人类的立场。无论多么优秀的文化,都有内在的不可克服的思想局限,在整个人类文化生活历史中,任何文化都不可能是自律自足的。事实上,漫长的人类历史,已经呈现出:古希腊罗马文化由繁荣走向衰落,古印度或埃及文明由灿烂走向落后,古代中国文明在近代科学技术的冲击下由停滞走向变革。因此,完全可以预见:英法德美的文化,或者说,近现代欧洲文明的强势地位,总有一天要走向衰败,只不过,衰败的方式可能与传统文明的衰败有所区别。最现实的危机是:科学技术的不断发展与政治军事民族意志的强化,使得文明的自由成果,在战争与军事力量面前毁于一旦。因而,在现代世界,拯救民族文化和民族美学的唯一策略,即是站在开放的立场上,通过东西方文化和美学的批判,从而确立新的价值论的美学原则。这种互补意图,不仅在老子与海德格尔的沟通中,在西方文明与儒家文化的融合上获得了证明,而且,还可以通过东西方文化综合的现代化道路看出。应该承认,建立价值论美学,正是出于这种价值论的美学比较立场的自由综合。从思想表达上看,必须真正懂得所比较的民族间的语言、风俗、习惯、文化律令、历史和精神价值观念。只懂得本民族的语言,是无法真正与其他民族的美学进行比较的,这就给中国美学家提出了难题。这不只是思想难题,而且也是文化语言的难题。只有在这一前提下,我们才能真正开掘不同民族美学文献的真正价值,从而得出富于建设性的意见和结论。

当然,求同存异的美学比较,最终所导致的必定是封闭性结构;同中见异或异中见同的价值论比较美学,才能真正形成开放性视野。由于中国现代美学家异常关注本民族的美学典籍的整理,系统地探讨了中国美学范畴演变的历史,并深入地把握了中华民族的思维品格、实践理性、礼乐文化精神,因而,在理解西方价值论美学时就有了本土文化立场,这是进行中西价值论美学比较时赖以生存的根本。现代以来,中国美学家异常注重西方逻辑学原则,运用西方的思想整合原则,重新构建中国古代丰富的哲学和美学思想,使之具有新的文化精神内涵,并与西方思想形成了

自觉的沟通。自胡适的《中国哲学史》和冯友兰的《中国哲学史》的推出，中国现代美学家建构美学时，便获得了重要的依据；在这种新的思想逻辑原则指导下，中西美学史的逻辑的历史的格局，便异常清晰地呈现了出来。差异性价值原则的建立，是现代比较美学观形成的关键，同时，中国美学家尤其关注美学的哲学背景，许多美学思想的比较研究，都是在中国哲学文化的背景下展开的。这不仅给许多审美范畴建立了哲学依托，而且使充满诗性的美学烙上了鲜明的理性色彩。共同性价值原则的建立，只是比较美学实践的出发点，借助比较美学方法，真正融会贯通中西美学思想的生命自由价值原则，才是比较研究的关键。

1.3.2　美学间的融通性精神整合与普世价值理想的确证

中国现代美学家正是借助差异性价值比较原则，以中国本土美学作为基点，消化吸收西方美学精髓，最终建构起了一套独特的现代美学价值观念系统。正是从比较美学的原则出发，当代中国美学家普遍感到重建中国美学的必要性。重构中国美学，从比较美学与价值论的立场上看，只能走融通性的精神整合之道路。现代美学重建的当代范式，不能得到普遍的认可，就是因为现代中国美学缺乏真正的融通性。已有的审美价值论范式是：或者从西方美学观念出发，构造出与俄苏美学近似的体系，这种体系几乎都是美学概论式的；或者以西方传统美学和康德—黑格尔美学为骨架，完全脱离了中国传统；或者以中国古典美学范畴和命题演绎归纳出一套美学体系，又完全缺乏现代蕴含。到目前为止，始终缺乏为人们所普遍认同的美学价值范式，因而，重建价值论美学绝对不是空洞的呼吁，而是民族生活重建的文化使命。成中英认为："重建就是重新建构的意思。不仅重新建构，还要把不合乎重建标准的传统哲学命题予以扬弃。"这实质上就是发展观，我们不能死守着传统美学的经典界定，更不能以古代命题代替我们的思考，而是要发展和创新，这种发展和创新，又必须建基在对传统的诠释和扬弃之上。中国美学的价值论或知识论重建，不仅包含了解释学的要求，而且包含了分析哲学的要求。从分析哲学出

发,是为了用新的美学语言来彰明美学的内涵,实现美学语言的重建。解释学的目的,是要实现生命价值论与生命本体论思想的重建,整个美学的重建,就是寻求系统重建和语言重建的一致。这种重建,是要把古代美学投射到现在的和未来的平面,使之具有现在性和未来性。重建,可以说是现代美学的必由之路,也是融通性精神整合原则的实施。

任何思想的重建,都涉及内在思想价值主导的问题,如果说,语言哲学和解释学可以视作这种重建的工具和方法的话,那么,生命哲学精神或哲学人文主义思想传统应视作现代中国美学重建的根本。中国现代美学重建,基本上有两条线索:一是立足于西方,以俄苏美学体系建构美学概论体系,一是立足于东西方生命哲学基础上的美学体系。由于前一条路线的重建的前提缺乏生命精神,价值论的美学体系,犹如枯老的树干,除了干巴巴的概念和命题,少有切近生命实际的阐发;由于后一条路线始终贯彻生命哲学精神,从生命创造和生命理想的基础上去理解美学,因而,它不仅对生命体验有诗意的阐释,而且对人的创造精神有着真正的启示。基于这种理想精神的现代美学,就显示了特有的创造力和生机,也是重新评价新儒家和新道家美学的根本原因。新儒家和新道家的美学建构,都是基于比较美学的立场,同时,以生命哲学精神为主导,这在宗白华、方东美、唐君毅、徐复观的美学思想中体现得尤其突出。宗白华并没有系统的美学建构,但《美学散步》的诸篇什,皆充分体现了融通性的生命美学精神。从比较美学的角度来看,他对生命美学精神的阐释,既有中西美学的比较,又有不同艺术之间的比较,这两个层次的比较,在他的生命价值论美学中不是矛盾的,而是融会贯通在一起。他将《易经》、老庄、禅宗和希腊哲人、歌德、尼采、罗丹,又将诗歌、书法、绘画、音乐完全融合在一个共通的生机活泼的美学系统中,这就使他不仅对艺术有精到的阐发,而且对人生有独到的体验和发现。他曾提出:“尤其是舞,这最高度的韵律、节奏、秩序、理性,同时,是最高度的生命、旋动、力、热情,它不仅是一切艺术表现的究竟状态,而且是宇宙创化过程的象征。艺术家在这时失落自己于造化的核心,沉冥入神”,“从深不可测的玄冥的体验中升华而出,行神

如空，行气如虹，在这时，只有舞，这最紧密的律法和最热烈的旋动，能使这深不可测的玄冥的境界具象化、肉身化”。正是通过舞蹈、书法、诗歌与绘画的生命自由表现特性的强调，即贯彻生命哲学的精神，宗白华才赋予艺术以如此独特的生命神性。类似于这种人生艺术化和艺术人生化的体验，在宗白华的美学思想中极为常见，透出一颗艺术心灵的跃动和灵秀。

在现代生命价值论美学的构建中，方东美力图把握艺术的整体精神，而不作具体的艺术分析，在生命哲学理想的支配下，开发这种广大和谐的生命精神。他以宇宙为“生命环境”，以人生为“情理集团”，即把主体精神规定为包含情与理的两个层面，强调“情乃生命之本质”，以此进行生命价值论美学的自由阐释。“生命是有情之天下，其实质为不断的、创造的欲望和冲动”，在此，他把生命情调解释成非理性的生命欲。“生命的情趣，是进取的欲望，向前的冲动”，而且，这“生命欲”，是一切观念文化的根源。“生命是思想的根身，思想是生命的符号”，“我们可以看出生命是新颖的现象，不能与物质等视齐观了，生命的现象系以机体的全部为大本营”。方东美融通中国儒家和道家思想、希腊思想、印度佛家思想和德国哲学精神为一体，建构起极具灵性的生命哲学体系，他把生命精神与诗性精神贯注到东西哲学之中，又将生命精神提升到人类精神文化之上。他的创造性阐释，确立了中国现代美学融通东西方美学之典范。看来，这种融通性道路，以生命哲学精神为主宰，的确是中国现代美学的独特创造精神，也深刻地体现出比较美学之合理性及其比较美学的可能性和有效性。

正如我已指出的那样，在现代中国的价值论美学构建过程中，李泽厚实质上有两套美学体系：一是外在的美学体系，即从认识论原则出发，建构出一套关于美的本质、美感的本质和艺术本质的构想。这套美学体系，满足于观念的界定和命题的阐释，表面上看来很有思想个性，但是，这种思想体系，是外在于生命的。二是内在的美学体系，即通过中国文化或文明自身的理解，确证了中国文明中心性自由与礼乐精神所具有的美学价值。这套体系，完全出于对中国文化的自觉领会和发挥，他将中国古典思想的审美精神和生命理想，自觉地发掘出来，并加以自我体验与灵思感

发,显示出独特生命经验。这一方面基于他对中国传统文化的全面理解,另一方面也基于他对中国和德国美学的比较研究。他之所以能抓住宋明理学的精神本质,就在于:他能通过康德的实践理性看到宋明理学的现代意义。他关于庄禅的阐释,在很大程度上,又得力于他对海德格尔和康德的深刻理解,在这一对矛盾体系中,李泽厚从本质上倾向于后者。自20世纪80年代以来,他的思想,皆围绕价值论的与实践论的哲学和美学来展开。在海外新儒家看来,李泽厚能够在文化封闭的时代作出这种深入的价值论的比较研究,应该视作"思想奇迹"。事实上,李泽厚对老庄哲学美学和禅宗美学的体悟是极为倾心的,他不止一次表白了这一心迹,这完全是出于比较研究之后的明智选择。李泽厚曾提出:"比较起来",在希腊乃至德国的传统中,常常可以感到在极端抽象的思辨之中总蕴藏着一股激昂骚动狂热的力,拿德国来说,从康德的实践理性到费希特哲学、谢林哲学以至黑格尔哲学,一直到叔本华、尼采和海德格尔,无不如此。但是,在中国,却既没有那极端抽象的思辨玄想,也没有那狂热冲动的生命的活力,它们都被消融在这种儒道互补式的人与自然同一的理想中了。[①] 从价值论意义上说,这种比较与解释,尽管还有商榷的地方,但是,其基本精神的把握,显示了他那种思想融通性的努力。

思想的融通和整合,绝对不是外在的语词现象的编排和整理,更不是想当然地凭借感觉而作出的判断。我们的价值论的美学比较,之所以被视作危险的事业,就在于这种想当然的比较。把不相同的思想放在一起比较是不合适的,把不是同一层次的思想家放在一起比较更不合适。如果我们忽视客观历史性原则,忽视了可比性和相同相近相似的文化背景,断然把相差十万八千里的思想对象生拉硬扯到一起,难免不出差错。中国现代的价值论比较美学观,在现代美学家的理论实践中,初步得到完成,然而,真正系统深入的价值论的美学比较并未真正诞生,我们的比较哲学研究,似乎总是走在比较美学的前面。应该承认,今道友信的东西方

① 李咏吟:《文艺美学》,广西师范大学出版社2007年版,第208—209页。

美学比较和东方美学比较，值得我们作为新的思想出发点，虽然他在纯粹美学理论方面建树不大，但是，在比较美学方面，则取得十分引人注目的成就。例如，他的《东方的美学》，就中日美学进行比较研究，发掘了东方美学的浪漫主义和神秘主义精神，并接近生命的神性存在。比较美学与单纯的美学研究不一样，它通常留下了许多值得我们进一步思索的问题。价值论的美学比较，是从思想的实际出发，它从来就不应空洞，也不受制于传统的美学概论之体系，它试图把新旧体系加以提炼并形成综合。中国现代价值论美学观，已充分展示了这方面的活力，无论是古典美学的内在比较，还是中外美学的综合比较，这种新异独创的观念，总能不断激活人们的创造。现代中国的价值论比较美学观，不仅建立在历史文化背景的探讨之上，也建立在价值论与目的论的创造性阐释之上。中国的价值论比较美学，最终不是为了对中外美学史进行比较阐释，而是为人类学美学的真正建立铺平道路，为中国人的生命理想和自由精神寻求文化依靠。由此看来，当代中国的比较美学应持久深入地开展下去，“比较研究，旨在实现互补性的完成”，这是价值论的比较美学所应担当的使命。

回顾近百年来中国比较美学所走过的道路，既可以看到十分令人欣喜的成就，又不得不面对十分拙劣肤浅的探索；最为可悲的是，我们的美学偏见，决定我们总是陷于拙劣而又肤浅的美学观念中而不能自拔，以空洞肤浅的美学谈论为乐，而放逐了对真正美学问题和美学思想的探究。中国现代美学的真正有价值的探究，处于被遗忘状态，美学史总是被肢解，被当代人的声音所遮蔽。必须在历史的透视中获得真正的美学发展观，肤浅空洞的美学讨论不会具有生命力。当我们超越了当代伪美学家的理论聒噪时，便听到了真正的美学声音，这种真正的美学声音，代表着中国美学的最高成就。这种美学探究成就，表现在三个方面：其一，是现代价值论的比较美学的方法论的建立。这种比较美学的方法论与比较哲学的方法论是一致的。在这一方面，金岳霖和胡适发挥了关键作用：金岳霖的《论道》和《知识论》，以西方逻辑为哲学的内在结构，以中国古典哲学范畴为创造性话语表述方式，即从方法论上为中国现代哲学和美学寻求

到了真正的逻辑依据；胡适的《先秦名学史》，则让我们学会了重新评价先秦哲学思想，这种逻辑的哲学方法，是现代比较美学建立的基本保证。思想的民族语言表达，意味着对共同的天地人生问题形成了不同的民族智慧性解答，应该承认，比较美学的目的，是为了寻求美的普遍真理的自由表达。其二，是以西方价值论和中国古典价值论为共通性思想文化基础，把道德判断和审美判断相统一，把伦理价值原则和审美价值原则相统一，显示出比较美学的复杂精神文化背景。在这一方面，以冯友兰、牟宗三、唐君毅、方东美为代表。牟宗三系统地探究过中国周易哲学、儒家哲学、魏晋玄学、宋明理学和康德哲学，他以康德三大批判作为建构中国哲学体系的宏伟目标，系统地译介和评注了康德的三大批判，在这种译注阐释的基础上，结合中国哲学的实际，完成了《现象与物自身》、《智的直觉与中国哲学》、《才性与玄理》、《心体与性体》、《佛性与般若》等哲学著作。牟宗三是现代中国比较哲学的大师，也是现代中国杰出的哲学家，他对哲学的精深构建，预示了中国哲学的世界性意义。他的美学思想，包含在这一庞大体系之中。有人指出："消化牟宗三哲学，是未来中国哲学的任务。"未来中国美学，也不可回避牟宗三的问题，他从原始生命哲学出发回到生命问题的本原探究上来，是现代比较美学的生命价值观念的典范表现，很有研究的价值。其三，以中国本位文化观念解释人类艺术创作的精神现象。在这一方面，以陈寅恪、闻一多、钱钟书等最具代表性，他们从实证出发，通过具体的诗歌艺术的解释，把文明深处的自由精神形象与生活自由价值追求，看作是中华文明的生命力与价值所在。这三位优秀的学者，皆以东西方艺术比较为学术自身的使命：钱钟书深刻地洞悉中国文化价值观对创作心理和创作评价的深刻影响，他的《诗可以怨》，堪称这一问题研究的杰作；陈寅恪的《元白诗笺证稿》和《柳如是别传》，以史证诗，以诗证史，真正揭示了中国作家的生命价值理想和生命价值观念；闻一多的《诗与神话》，则洞悉了中国古老文化的内在秘密，揭示出中国艺术的神话文化精神和神秘主义思想体系。

综上所述，可以看到，现代价值论的比较美学仍偏重于解释世界，也

许，学者只能担当这样的使命。按照马克思主义的说法来理解，现代价值论的美学比较的根本价值，还在于"改造世界"。如果从美学建构力图改造中国人的精神面貌这一点而言，我们必须回到儒家美学的价值观念的理论反思上来。只有把现代比较美学的价值观念和儒家的美学价值观念统一起来，中国现代人的美学价值观念才会真正扬弃传统文化中腐朽落后的一面，最终确立走向未来的审美解放道路，这是比较美学的现实意义所在。

1.3.3　文明生活的历史根基与中国价值论美学的民族性

我们之所以要强调"交往对话"，强调价值论的比较美学立场，是为了在人类文明生活中，确立民族美学思想的独创价值。由于每个民族都对美有所贡献，这就需要综合各民族的价值论美学思想与审美创造经验。应该承认，在各民族的审美创造中，皆有自己的美丽心智成果，自然，我们应该重视其他民族的心灵智慧，因为在中国文化传统中，本有的美感思想体验，可能因为太熟悉而失去了创造力，这就需要吸取其他民族的自由心灵智慧。在其他民族的审美创造中，可以发现，有的强调自由，有的强调宗教，有的强调狂欢，有的强调生命的自由力量。我们也要重估本民族的审美价值传统，应该承认，我们很容易被时代的审美取向迷惑双眼，往往过于在乎时代性的美学思想取向，缺乏纵深性与超越性历史思想视野。例如，此前的李泽厚的美学，当前的后现代美学或审美文化或自然审美观念，皆处于极为时尚的美学思想影响中，故而，重估传统或回到原初，就显得相当重要。

我们的审美思想价值传统从哪里来？在我看来，就是要重估先秦经典的思想价值，当然，还要重估艺术经典作品的价值，但是，与形象的价值创造相比，在价值论美学中，思想价值的创造显得更为重要。基于此，深入解读中国古代经典思想就显得极为重要，说得具体一点，就是要重新解读《周易》、《道德经》、《尚书》、《论语》、《庄子》、《孟子》和《礼记》。在悠久的中国思想传统中，可能还有许多重要的经典需要阅读，但是，我更重视

这七部书，因为它们从理想与道德思想创造上，规范和奠定了中国思想的优秀传统。《周易》解决了什么？从易传意义上说，《周易》，解决了君子自省与天地德性之关系问题；《道德经》，则让圣人的理想与道德生命的诗意展开获得了统一；《论语》，寻求个体生命的自由与仁爱教育信念相统一；《庄子》，通过诗性形象与理性反思，确证了天道自然观与任性自然的人生理想；《孟子》，则通过君子圣人生命价值实践，确立了王道主义与平等的人性价值理想；《礼记》，则把礼与乐、审美与伦理、生命与神圣诸观念打通，通过礼乐之本质的重新体认，树立了伟大人格的自由教育理想。换言之，通过这几部经典书，可以重建中国思想中的伟大精神；事实上，解释旨应该认识到中国思想有其"美丽的精神"，只有让这种美丽的思想成为"价值共识"，同时，最大限度地克服世俗思想的实用主义或活命哲学中的反美学倾向，我们的美学才能真正构建属于民族的自由文明。

应该表明，价值论美学的建构，实即通过对文明生活价值理想的沉思，寻找生命的伟大自由精神与健康美丽精神，这是中西方思想相会通、诗歌与哲学相综合、现实与浪漫理想相交融的思想道路。这些，在新儒家的价值论美学思想中得到了体现，也在现代生活的诗意追求中获得了确证。在生命存在的自由体验中，人们对"美学"的理解十分正确，也发挥了审美的有效性，但是，在美学研究中，人们则陷入了美学思想的盲区。从中西美学史的有关撰述，可以看到，美学史仿佛就是经典美学著作的思想史，用钱钟书的话说，是"名人的言论汇编"，这与真实的美学思想与审美信仰是不相符的。那么，如何理解美学思想呢？除了进行美学思想间的比较之外，还必须重视美学理论与美学实践之间的联系。价值论美学的重要评价标准：首先，必须是关涉生命的，也就是说，只要是美学思想，必然是对生命与创造的理解，也是对生命自由力量的重视。其次，必须重视文明内部的价值律法，因为强有力的美学思想必定带有文明生活内部的价值自律。也就是说，审美的思想必然构成了文明史的最光辉灿烂的一页，只有美丽的文明生活艺术创造，才会有生命保存的意义，也只有文明生活的审美创造，才能显示民族的精神自由信念。因此，价值论美学的研

究,必须要有新立场,要有新的比较视角。基于此,可以把动态的审美生活信仰与静态的审美思想建构有机地结合起来,以此来把握民族文明的审美精神与审美信仰。

具体地说,应该如何重建中国人的审美信仰,如何重建中国人的审美价值观?在我看来,必须真正从民族的审美精神生活出发,从历史与现实、经典与艺术的双重结构中,寻找中国人审美精神的真正自由价值形态。中国人的审美精神,不仅表现在先秦经典中,不仅表现在历代诗论画论乐论中,也表现在日常生活审美信仰上,表现在民族的共同审美追求中。不过,也应看到,在特定历史时期的审美信仰,经常带有变态的性质,甚至可以说,不仅不是审美的,甚至把审丑看作是审美。中国人的自由审美观念,不是表现在官方认同的价值观上,而是表现在民间生活的自由选择上。当然,从现存的历史审美生活而言,主要是贵族所保存的诗性生活文化与平民所保存的自然主义审美文化生活。中国人的审美文化信仰,按照历史的发展线索,大致可以从六个阶段考察:一是商周时期的礼乐审美文化信仰,二是战国时期的审美自由思想信仰,三是魏晋唐宋时期的淡雅与豪放的人格诗情审美精神信仰,四是明清时期的话本戏剧建筑家居文化生活信仰,五是西方文化侵袭与中国古典审美价值信仰剧变,六是在自由开放状态中对古今中外审美文化生活的适应与重建。中国人的传统审美精神价值信念,成于专制政治文化结构的礼治,也败于专制政治文化结构的约束。

重建中国人的审美精神价值信仰,最急切的问题是:如何重建平等自由的政治法律信仰和宗教人文精神价值信仰?只有建立了平等自由的政治法律信仰,才可能保证审美的充分自由,才能防止任何外在的政治宣传对文明审美精神的异化,即人们可以自由选择美学,建立审美价值信仰,而不必认同强制性的外在政治生存法则,或扭曲本有的自由生命价值信仰和审美信仰。与此同时,宗教自由精神信仰也极其重要。如果说外在的自由精神信仰由政治法律来保证,那么,内在的自由精神价值信仰应宗教艺术来保证。从考古发现即可证明:商周审美文明重视礼乐文化,经过

历史洗礼的青铜器与甲骨文，确实具有特别的生命美丽，这是文明的极致美，特别是编钟乐舞的重构，确实可以想象那个伟大时代的文明美丽，虽然礼乐文明的美丽可能不是平民生活的美丽，但是，在中国文化早期，存在如此灿烂的"文明想象"实在不易。那是充满礼乐与让贤精神的伟大文明时代，也显示了中国文明对天地大美的崇尚精神；"德配天地"与"原天地之大美"，显示了远古时期中华文明的伟大美丽创造力，这种精神的复活，是中华文明的美丽新生之关键。西周之后，虽然礼乐崩坏，但是，中国人在自由美丽精神的自由想象方面并没有终止。也许可以说，现实生活的不自由，激发了战国时期思想家对美丽的自由想象。从儒家思想中，可以想象审美与道德的联系，乐仁乐诗乐舞的生活，足以保证文明生活的古雅美追求；从道家思想中，可以想象超越生命现实的自由智慧，并且，通过与天地自然相感通，寻找到个体生命自由的存在方式。诸侯文明间的竞争以及强权文明的胜利，使得中国文化生活中的人民的审美意识，开始转向想象伟大而实用的审美创造，这特别体现在建筑艺术上。如果说，具有宗教信仰的民族乐于通过宗教建筑进行生命表达，那么，富有王道传统的民族则乐于通过政治军事与经济强权的建筑奇观进行生命表达。虽然在中国古典文化建筑中，宗教建筑与政治建筑共有，但政治建筑的地位显然更为突出。例如，"长城的伟大"，已经构成了人类文明史的丰碑，尽管它充满着压抑的文化记忆，但是，你无法否认在长城上俯视远方的生命豪情以及对侵略者的警惕与蔑视。也许是经历了这种文化扩张的挫败，魏晋士人不再满足于军功争胜或杀敌建功，而是回到生命自身，自觉形成了闲适与淡雅的生命美感追求。个人自由主义思想以及不与权贵合作的思想开始形成，人们沉醉在园林和宴饮生活之中，通过个人生命的诗情畅达超越政治现实的混乱以及这种混乱带来的苦难。唐宋文明，一方面把中国古典美学中的豪放美感发挥到了极致，另一方面则把淡雅的美学风情推展到了极点。生命奔放与素雅清静的美学风范，发挥到了极致，不过，唐宋代以前的审美文化生活呈现出士大夫的自由生命美感选择，主要还是市民生活的美学风貌的真正体现。明清之际的审美文化生活风貌，不仅

通过思想经典和诗文艺术得以保留，而且，通过建筑、古玩、陶瓷、家具、服饰和字画得以保留，许多民间的审美生活趣味与宫廷的审美生活趣味在艺术和工艺中得到生动而具体的呈现，因而，由于文明生活的丰富性遗存，特别是美丽的实物的遗存，例如，明清家具，皇宫建筑，瓷器字画，让我们更能真实地理解中国人的审美生活信仰。

近代以来，西方文明以军事侵略与战争掠夺为动力，通过宗教文明和科学艺术文明的传播，对整个世界产生了决定性影响，东方文明不再保持原有的精神风貌，特别是在强大的政治经济和军事强势压力之下，不得不接受西方文明美学思想的挑战。一方面，现代中国美学开始接纳西方美学思想和艺术文明，另一方面，现代中国美学对中国传统美学形成了彻底的否定和批判，于是，中国现代美学信仰处于极度矛盾之中。有的崇信西方审美文化，有的坚守本土审美信仰，有的捍卫专制政治文化的审美传统，有的则力图推翻专制政治文化强加于人之上的审美锁链。在确立了改革开放和经济优先的政策下，中国人的精神自由信仰或审美自由生活创造获得了变革契机，但是，政治审美文化的约束与中西审美文化间的冲突，使得现代中国人的审美信仰依然混乱和盲动。如何保持民族文明的豪放与淡雅的审美价值信仰，同时，又如何吸收西方文明中的自由与信仰的美学价值规范，确实是异常艰难的生命选择。

1.3.4　民主自由价值与基督教信仰及西方美学的民族性

如果把“全球文明”分成东西方文化模式，那么，西方文明有其内在的逻辑统一性，而东方文明的美感价值选择，明显呈现出不同的追求，至少可以区分出印度美感文明、阿拉伯美感文明、中国美感文明和朝鲜日本美感文明等几种形式。东方美感文明，都有自己的民族性与内在价值追求，在神秘主义信仰与文化封闭性上，有许多相似之处，东方文明普遍缺乏的自由精神价值信仰，只是在近代以来才开始兴起。一般说来，政治法律民主自由的国家，其美学在政治经济自由上对国民的解放程度就高，反之，则依然构成了国民生命自由美感创造力的天然束缚。西方美感文明的形

成，确实有其自身的秘密，很难得到简单的答案。不过，西方的审美文明，是有两大价值基点所构成：一是希腊的人文主义自由思想传统，二是基督教的宗教文化美学信仰传统。西方文明的审美价值信仰，也可以从经典哲学思想与文学艺术出发得以理解。事实上，在中国现代化的过程中，希腊罗马经典、德语经典、法语经典和英语经典，在我们的文明重建过程中，具有极重要的地位。柏拉图的《对话集》，亚里士多德的《政治学》与《尼各马可伦理学》，卢梭的《社会契约论》、《论人类不平等的起源》，康德的“三大批判”，尼采的诗意沉思与重估一切价值的努力，胡塞尔的《纯粹现象学通论》，海德格尔的《林中路》和《尼采》，还有罗尔斯的《正义论》，这些经典作品，对于思想价值的交锋，具有最为重要的意义。当然，还要包括《圣经》及其神学思想的探索，特别是马丁·路德的思想。人作为自由与不自由的生命存在，有许多共同性。为何不同文明生活情景下的人，却有着彼此相异的审美价值理想？人类为何能够创造出审美艺术和审美精神的多样性？这确实属于美丽的文化之谜。理论家们曾经找到了种族、气候与地理三大因素作为归因的依据，但是，未必符合所有的审美差异性问题的解释。审美理想，一方面可以看作是民族审美价值的内在律法，另一方面又可以看作是民族共同体内部对审美原则的坚守以及对生命存在状态的自由追求。

要想探索西方文明与生命美学的民族性与审美理想的独立精神价值取向，起源性追溯就显得非常重要；也就是说，当文明自身确立了美学的基本价值原则之后，当民族的审美法则获得了牢固的文化价值地位之后，后世的审美创造与审美表现，在其审美原则上，难有根本性的改变。这是何故？当民族的或文明的审美价值律法得以确立之后，人们优先要考虑的问题，不是创造问题，而是继承问题。每一民族都是如此，在原始思想经典确立之后，就不需要每个时代从头开始构建自己的思想体系，首要的是，必须考虑思想继承问题。当文明的继承处于优先地位之后，原创性就受到约束，事实上，远古时期的审美艺术创造与文明美学创造，并不是突然出现的，它也是在大量的美学实践基础上完成的。也可以说，当远古智

者把人类审美自由与文明价值的各种可能性进行了自由想象之后，在封闭的文化语境中，就很难有巨大的突破。于是，民族内部的审美价值观念处于继承关系之中，要想赢得创新的可能，只能把眼光投入到异民族的文明自由想象之中，于是，翻译和引进异民族或异质文明的审美价值观念或审美理想，就成了现代美学的重要创造性工作。不过，在探讨民族美学价值时，必须回归到文明价值的创立时期。西方文明与生命美学价值的确立，从美学实践意义上说，西方各民族皆参与了创造，但是，从文明的主流美学价值信念来说，希腊美学思想与基督教美学思想，构成了西方美学价值体系的核心思想。

希腊美学的形成，源于希腊民族的审美理想与诗性想象，特别是源自于民族生活历史记忆的荷马史诗，成了全民族的共同精神财富，也可以说，是全民族的共同艺术精神与自由思想创造物。在这些美学思想与价值创造中，英雄精神是第一位的，而英雄精神的兴起，与远古时期的移民与大迁徙相关。在人类生活中，“英雄精神”是生存发展的根本要素，所以，希腊美学中最初充满英雄主义精神是可以理解的。正是在英雄主义美学精神的支配下，希腊的宗教美学充满了浪漫主义精神，这直接影响了希腊的宗教建筑、体育竞技和文学艺术。对希腊美学思想的伟大理解，仅有英雄主义美学观念是不够的，事实上，希腊的城邦政治理想是希腊美学的核心价值所在。与此同时，希腊理性主义或科学主义思想的形成，是希腊文明由英雄主义向城邦理性生活转换的关键，这就使得希腊美学具有现代美学精神。希腊城邦政治理想，是希腊美学的独特性所在，因为城邦政治解决了希腊美学中人性自由或人类生活的自由价值问题。希腊政治美学思想，使人的自由存在由自然问题变成了社会问题，而且，在现实生活中，只有人的政治自由，才能真正确保审美的自由主义与人格的自由主义，这是美学价值观念自由确证的根本意义所在。希腊的生命艺术与艺术文明，在英雄主义和理想主义或科学主义以及城邦政治自由民主思想的支配下，构造了希腊文明的独特美学价值原则和理想。简单地说，希腊文明与生命美学原则，奠定了西方美学的人文主义美学价值观与科学理

性主义审美价值观。与此同时，也应看到，基督教信仰，对于西方人的审美思想与审美价值信念的真正确立，具有十分重要的影响。基督教的审美价值观，一方面是为了解决信仰问题，建立神与人的精神联系，即如何在神圣想象中理解生命的美丽与神圣的美丽，另一方面则解决了心灵问题，即如何在心灵中建立神圣的世界，确立人生信念与人生自由实践原则。通过神与人的联系，他们不仅能够确立现世的人生信念与存在价值理想，而且可以自由想象来世的灵魂处境，他们把此生与来世紧密地联系在一起，通过原罪与拯救、信仰与理性，完成生命的神圣想象。基督教文明，构造了西方美学的独特价值取向，这可以从《圣经》神话中体现出来，也可以从基督教神学与美学体系中表现出来，还可以从宗教实践以及教堂艺术中体现出来。它不是在现实人生中构建美学价值信仰，而是在宗教文化生活中构建神圣价值信仰与审美价值信仰。

希腊审美价值理想与基督教审美价值理想，构造了西方审美价值理想的基础，后来的文明与生命美学，在此基础上有所扩张有所发挥，皆体现了其民族性的智慧与时代性思想内容。意大利文艺复兴运动，是西方美学走向现代价值形态的关键，他们把希腊与希伯来文明与生命的美学价值原则很好地体现了出来。不过，在文艺复兴运动中，主要的价值理想，不是为了张扬基督教美学思想的价值，而是要重新恢复希腊美学的人文主义价值。在此，有一问题可以讨论，即：意大利文艺复兴运动，是否以批判基督教审美价值理想来恢复希腊审美价值理想？我的看法是，意大利文艺复兴运动，纠正了中世纪文明的纯粹基督教美学价值取向，重新恢复了希腊美学价值，与本有的基督教审美价值之间，构成了综合性与创造性的统一。这正是意大利文艺复兴运动的伟大之处，神的信仰与宗教的价值没有否定，而人文主义思想与民主自由价值观念又得到了重视。就意大利美学而言，意大利的建筑与意大利的绘画、意大利的诗歌与意大利的歌剧，构造了意大利美学价值的独特风采，从根源上说，它又是希腊美学与基督教美学精神的自由延伸。英国美学、法国美学、德国美学、俄罗斯美学以及美国美学，皆是如此，他们的思想都是在希腊与希伯来美学思

想基础上的合理延伸，但是，他们的美学价值创造又不是简单的重复古老的思想，因为他们在近现代美学的创造和发展过程中，总能坚守西方美学的双重传统，与此同时，又能结合民族的美学创造性成就，带入时代性的美学元素。西方价值论美学，在捍卫主导美学价值精神的同时，又能显示时代与民族美学的创新成就。

英国美学，在重视希腊罗马和基督教传统的同时，非常注重民族美学的原创性思想表达；英国美学对经验的重视，使得美学与心理学之间显示了自由结合的可能。英国美学，把人文主义和科学主义思想自由地结合在一起，让民族的宗教信仰一直主宰着日常审美生活，支配着人们的审美价值信仰。法国美学，则在革命的自由想象方面，提供了许多新鲜的内容。法国人在绘画、建筑和戏剧方面，提供了不少伟大而优美的文化遗产；法国美学思想的革命性与叛逆性，使得法国美学能为西方美学不断注入新的内容。德国美学的思辨文化取向，显示了西方美学的最高理性成就，使美学在精神世界的拓展达到了崭新的高度。德国美学自身，在诗歌、音乐和哲学方面的成就，使得其价值论美学的理想，由现实生命的体验向神圣与宁静方向发展。俄罗斯美学，在继承希腊与东正教遗产的同时，则注入了革命性内容，特别是发展了无产阶级革命的美学思想。美国美学，则在自然主义和政治自由主义两方面，为现时代提供了最具自由理想信念的新内容。总之，西方美学，既有共同的民族性格，又有共同的价值取向，这可以从希腊美学与希伯来美学思想价值传统中得到证明，与此同时，他们又提供了独特的民族美学内容与科学民主自由思想，因此，西方美学的审美价值观，具有自身的传统性、民族性与开放性。

与西方美学相比，东方美学缺乏共同的审美价值与宗教价值基础，呈现出独特文明特性，不过，佛教文明与伊斯兰教文明，对东方世界的美学思想产生了比较广泛的影响，也就是说，在东方文明中，宗教美学价值观念的影响大于政治自由主义价值观念的影响。在全球化时代，美学思想间的交往日益普遍，是否能够形成普世的审美价值观念呢？至少，在目前，西方美学的价值观念依然居于主导地位；各民族的美学思想价值与东

西方美学的相融相合,可能产生出综合性的审美价值形态。从根基上说,不外乎两种,即:基于宗教的审美价值信念和基于政治的审美价值信念,因而,普世美学的基本价值取向,也必然由宗教与政治二维展开。在此,思想与艺术、诗与思,就会给人类的文明与生命活动提供内在的审美价值启示,这就奠定了价值论美学的思想历史基础。正是在价值论美学的历史视野与现实视野中,我们需要注入创造性的内容,让价值论美学的现代性构建具有时代的力量。

第二章　审美价值体验与生命和艺术的联系

第一节　美感体验与快感体验的文化心理机制

2.1.1　美感体验与快感体验的心理结构及体验意志

从哲学意义上说，价值与审美价值，是普遍与特殊的关系，就其共同性而言，必有对象性存在与主体性需要。对象性存在，既有生命存在形式，也有事物存在形式，它具有自在价值与交换价值。因其具有自在价值，能够满足人们的物质需要与精神需要；因其具有交换价值，对象性创造就成了生命活动中永不衰竭的目标。如果说，价值问题，更多的是从哲学与经济学意义上给予讨论，那么，审美价值，则更多的是从美学与艺术学上给予定位。审美价值体验，就是通过审美主体与审美对象之关系的建立，在意向性的反思视域中，体察生命与艺术的美感内容，领悟生命存在与艺术存在的自由形象，发现生命与艺术的主观价值与客观价值。建立审美价值体验与生命和艺术之关系，是价值论美学的根本任务所在，事实上，审美价值体验，在现代美学和现代艺术心理学中的地位，越来越重要；这种自觉自由的生命感知活动，表现了主体的复杂精神状态，决定着主体的情感判断和价值选择。这种复杂的精神活动，通常由种种体验状态构成，例如，美感体验和快感体验，悲感体验与喜感体验，等等。在体验

过程中,美感体验与快感体验的感受阈限是不同的,因此,美感与快感具有不同的功能和价值,共同丰富和调剂了人类精神生活;如果要分析这两种体验形态的内在差异,必须进行更为深入细致的考察。应该看到,美感与快感,既有共同的基础,又有显著的区别,二者之间的关系,历来为美学研究者所重视。为了深入探讨美感体验与快感体验的相似性与不同文化心理机制,可以将这一问题纳入审美活动与价值体验的过程性理解中,通过纵向分析与横向分析、动态分析与静态分析,对审美价值形态与审美价值体验进行一些新的阐释,重新确立快感与美感在人的生命实践活动中的独特地位。

就审美价值解释意义而言,美感与快感二者之间的联系与区别,离不开心理学的考察。既然美感与快感皆涉及价值体验的心理内容,那么,从心理结构方面来探求二者的关系,不失为有效的思想途径。按照心理学的观点,心理结构是通过人类生理、心理、文化和历史等现象的共同作用显示出来的认知方式与认知特征。人类的审美活动与非审美活动,与主体的心理结构密切相关。事实上,心理结构,是主体赖以与客体建立其审美关系的必要条件;离开心理结构这个中介,美感与快感的分析,就不可能从心理学上获得深刻说明。主体的心理结构,是具有多层次的系统结构,在这个系统之中,各层次之间是相互制约、相互联系、相互渗透的,它们共同体现和完成心理结构的功能作用。依据心理学的分类原则,主体心理结构,一般分为三个层次,即:生理层次、心理层次、社会文化层次。值得注意的是,美感与快感作为审美价值体验的两种心理活动或审美价值体验形态,在这三个层次上,都有具体的表现。应该承认,传统美学解释有其不足之处,即把快感仅放置于生理层次上考察,而忽视了从心理层次和文化层次上考察,因而,对美感与快感的比较也就不够完整,为此,我们可以从整体上来评价美感与快感在价值体验上的区别。

先从生理层次上来看。如果说,生理机能是人的一切活动的基础,那么,也可以说,生理机能正是审美活动的基础,这表现在审美活动的主体与外部对象构成刺激、传导和反应的关系。在生命感知与生命自由运动

中,伴随这一过程的是,人自然产生快适或不快适倾向,因为"假如我们的知觉,同我们的快感毫无关系,我们会立刻闭着眼睛不看这个世界"①。审美对象,总是以不同的形式引起主体情感或情绪上的波动和震动。应该承认,生理感官是人体极其敏感的传递器,直接引导人们参与审美活动之中。在生理层次上,快感的表现是极为明显的,例如,闻到清香的气息,人的身心会感到振奋,生理层次上的快感与人的生理需要的满足,有着直接联系。这种联系的表现形态,是生理快适,主要是"生理感官的快适"。其主要特征,表现在两个方面:第一,快感的获得是暂时性的,因为快感实际上是情绪因素,往往容易消失。这主要表现在一些低级感觉器官上,例如,味觉、触觉、嗅觉,由于快感是暂时性的,往往表现为不断的重复性。第二,快感的获得,是本能的需要和满足。由于人生活在自然世界中,人自身生存的机能,随着自然的发展不断趋向成熟。为了生存,人对自然有着不同的需求,一旦经过努力,需求得到满足,快感便产生。在这一自然循环之中,五官感觉所获得的快感,总是伴随着身心的快乐;本能的驱动带来生理的满足,引起心理的快适,这成为快感在生理层面上的主要特征。显然,生理快感与人在审美活动中所获得的感受,是截然不同的:生理快感是不自觉的,是本能和经验作用的结果。美感虽然与快感不同,但是,这并不意味着美感有特殊的感官。从感官意义上说,美感与快感的感官是相同的,美感的获得也离不开人的生理感官,只不过触觉、嗅觉、味觉发挥着较次要的作用;视觉与听觉发挥着主要的作用,特别是视觉发挥的作用最大,因为视觉是空间性感觉。按照马克思的看法,"五官感觉的获得",是人类全部劳动的产物。事实上,美感与快感之间的联系,因此建立起来,因为"感情和欲望的满足,是我们人间幸福的主要寄托,它们本身就带有美感色彩"②。视觉和听觉,开拓了美感的广阔领域。大千世界,艺术史与文明生活中无数审美对象,皆可纳入主体的审美视野,主体的视野

---

① 桑塔耶纳:《美感》,缪朗山译,中国社会科学出版社 1983 年版,第 2 页。

② 同上书,第 20 页。

因而变得辽阔深邃。与快感相比,美感在生理层次上有两个特征:第一,美感的感官必须是无障碍的,它们必须不隔断我们的注意,而直接把注意引向外在事物。"心灵可以从中国走到秘鲁,而绝不觉得身体那部分有什么变化。"① 沉湎于肉体之中、局限于感官之内的快感,就使我们感到粗鄙和自私的色调了,在桑塔耶纳看来,肉体的快感是离美感最远的。第二,人体的一切机能,都对美感有贡献。美感的获得,主要借助于视觉和听觉这两种感官,但是,并非只有这两种生理机能才能决定美感,应该看到,要想造就完整的人或全面发展的人,那么,所有的生命机能都对美感有影响,对美感有过专门研究的桑塔耶纳,第一次提出了美感的综合性和总体性特征。他写道:"每当快感的金丝进入我们智力经常勤敏地织成的网络中,它就投给这万象世界以我们称之为美的那种神秘微妙的魅力。"② 从生理层次上看,美感往往是主体在感知审美对象过程中,感知对象激发主体的审美感官,从而引起全身心的震荡;快感则是单纯的,是不经判断而直接产生的愉快,易于消逝,并不稳定。美感与快感,离不开主体的感知活动,因为感官始终是敞开着的,本能还是起作用,"它将引导所有人各得其所"。

再从心理层次上看。快感不仅伴随着直接的生理刺激,更伴随着具体的心理反应。从动物的快感进化到人的美感,正是人成为有意识的存在物的重要标志,也是快感的心理运动所产生的直接后果。人是有意识的存在物,在对客观事物的反映过程中,伴随着复杂的心理活动。外在物对人类来说不是死的,也不仅是单纯的刺激物,而是对象性存在,成为被主体意识到的对象,审美意识始终是指向对象的。在心理层次上,快感与美感是不同的,这不仅表现在快感与美感对象上,而且表现在快感与美感的心理过程中。快感的对象与美感的对象不同,这正如审美与日常生活不同一样,前者主要是日常生活中的一些对象物或突发性事件,后者则主

① 桑塔耶纳:《美感》,第 24 页。
② 同上书,第 21 页。

要是艺术以及具有艺术特性的对象物。不同的对象物,引起主体的情感也是不同的,伴随快感对象的是人类的快乐情绪,伴随美感对象的是人类的快乐情感;美感与快感的心理过程的差异,主要表现在一简单,一复杂。快感的心理过程简单些,美感的心理过程则复杂得多,前者主要是本能因素参与作用,后者则需要知识与理性因素的自由作用。快感只需要感知和判断,以一定的日常生活经验为基础,快感过程表现为对象反映,即情绪感知和情绪判断。美感的心理过程要复杂一些,它包括审美感知、审美想象和审美理解,"感官的发展臻于完善,就产生感官的内在结构和本能与运用器官的外在机缘之间的和谐,这种和谐,就是不断的快感之根源。"① 心理功能,在认识过程中促进情感与知识构造运动,客观世界才成为属人的世界,成为审美的对象世界。人生活在这个世界上,总是首先与周围世界发生感性的、自然的和直接的关系。审美感知,在美感结构的心意层次上发挥着重大作用。主体的、属人的感性的丰富性,即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛,简言之,那些激发人的快乐和确证自己本质力量的感觉,不断发展起来和产生出来。知觉和感觉的分工合作,使主体的审美活动变得丰富多彩,因为感觉是对事物的各个不同特征:形状、色彩、光线、空间、张力等要素组成的完整形象的整体把握,甚至,还包括对这一完整形象所具有的种种含义和情感表现性的把握。

审美感知激活审美意识,使意识活跃起来,进行惊心动魄的美的历险。审美想象的参与如虎添翼,这样,审美世界扩大、泛化、弥漫、升腾,审美世界成为主体的旋转着的充满奇光异彩的空间。之所以如此,是因为审美活动使审美知觉变得更为丰富和具体。在审美感知中,意识只是被对象悦目的色彩、线条、形状,悦耳的音调和旋律所吸引,对其他则视而不见,听而不闻,这是感觉所作出的自发的被动的选择。审美想象,既可以专注于眼前的事物,又可以超越时空的限制,把不在场的对象召唤到眼前,脱离眼前的事物。在情感的驱动下,神思飞越,主体性审美情感,从现

① 桑塔耶纳:《美感》,第160页。

实回到充满辉煌瞬间的历史时代，从大地飞到那遥远、美妙、充满无数神话的苍穹。审美理解，从某种意义上说，深化和加强了审美想象的内涵，从对审美对象的顿悟中悟出了人生的意义和生存的价值，悟出了历史与文化中包容的真理。审美之悟，把审美对象和人生意义联系起来，起到了评价和判断的作用，美的价值因而呈现出来。从心理层次上看，快感是直接反映的结果，是单纯的被动的心理过程，认识因素大于审美因素；美感则是主体自觉的有意识的审美心理过程，是主体有意识地调动审美因素，唤起沉睡的潜在的意识，向审美方面转化。美感带有强烈的艺术化倾向，诗性伴随着美感的全过程；快感则处处表现为非艺术化倾向，它渗透在日常生活和工作的意识活动之中。

最后从社会文化层次看。人的活动和享受，无论是就其内容，还是就其存在方式来说，都是社会的，是社会的活动和社会的享受。人生活在世界中，不再处于单纯的物理时空中，而是处于复杂的文化时空中，因此，快感和美感直接同价值、意义、反思判断等密切关联。由于人是社会的人，人的快感和美感判断总是带有社会的印迹，受到社会思潮和社会价值观念的影响，所以，快感和美感带有社会的、历史的、个人的综合特点。在社会文化层次上，快感的特征是明显的：首先，快感是功利性愉快，因为快感的对象往往对主体是直接有用的。一件衣服、一顿美餐、一座住宅，只有在实际占有它时，主体才享用到它，才感到愉快。康德认为，凡是我们把它和对象的表象结合起来的快感，谓之利害关系，因此，这种利害感是常常同时和欲望能力相关的。事实上，一切利害关系都是以需要为前提，或者，能够带给我们需要，它作为赞许的规定的根据，是不让我们对对象的判断有自由感，所以，快感的功利目的直接表现在利害关系上。其次，快感表现为成功的刺激和优越感的获得，这一特征，在日常生活和工作中是最为典型和普遍的。在体育中，击败对手，获得的快乐，便是快感；在工作中，以熟练的技术完成工作，受到人们的夸奖，得到快乐也是快感；在日常生活中，拥有人们羡慕的物质生活条件，荡漾于心胸的无疑也是快感。凡此种种，都表明快感与个人的荣誉、信念、地位、智慧、自我评价等密切关

联，正是这种具有普遍性的乐观情绪，激励人们不断地去追求和创造生活。与之相比，美感在社会文化层次上则具有新的内涵，美感价值体验过程，因为社会、历史、文化因素的参与，变得更为复杂。

历史的积淀，影响人们的审美判断和价值取向。由于人类的审美活动是以主体内在审美需要为根据和动因的活动，因而，人类审美需要的直接心理表现，是审美欲望。人不再被动地感知审美对象，而是有意识地有选择性地进入审美对象之中。由于审美欲望的驱动，审美活动成为自觉自由的活动，由欲望产生兴趣鲜明地带有个人的选择性和倾向性，同时，表现为客体对主体情绪上的吸引。正是社会文化的因素、历史的因素和时尚的因素，决定着人们的审美判断和审美情感。情感作为价值评价的心理机制，贯穿并主宰着审美过程，而且，在很大程度上，决定着这一过程的性质和状态。情感成为人们对主客体之间的价值事实的态度和体验，人仅仅与对象处于认识论关系时，不可能产生强烈的情感；只有当人与对象处于价值论关系时，人的情感才变得强烈。由此，情感状态成为主体的体验状态，因为社会文化的作用，美感过程促进审美主客体之间产生张力。一方面，感性的体验深入持久；另一方面，理性因素的加强，逐渐使美感带有反思的性质，这样，美感真正体现了感性与理性的交融、个别与一般的统一。审美意志，正是在感性与理性之间起到了调节作用，使人的心理行为处于非功利状态，排除和抑制了主体的日常生活意识。因此，欲望、兴趣、情感、意志使美感过程具有新的内涵。

从以上分析中，可以看到，美感的特征是很典型的：第一，美感是无关功利的。在审美活动中，审美主体对事物的态度是非实用的或非实际的占有态度；美感只有是非功利的，才是纯粹的、无障碍的、自由自在的；美感是不占有对象产生的愉快，只有对象的外部形象才是主体所需要的，在受到对象的外部形象刺激后，美感便在主体内心独立发生和发展。美感之所以摆脱了占有欲，是因为审美对象经过主体的选择，往往成为人类想象力和创造力凝聚出的精神性产品，而这些精神性产品，不是为了满足人们的生理需要，而是为了满足人们的文化需要和精神需要。从主体方面

看，当他进入审美状态，便摆脱了占有欲；从客体方面看，当对象进入人的审美视野，主体就不再实际地拥有对象，而仅是感觉对象，对象相对主体而言是感性的存在物。第二，美感是多种审美心理因素综合的结果。美感，既不是单纯的感性，也不是单纯的理性，而是感性与理性的统一；美感，离不开个体的人，处处带有强烈的个人体验倾向，在个体体验中又包容着社会因素，带有共同的民族特性和社会生活的印痕。简言之，美感不是单纯的感官快适，而是主体全身心的震荡，是人的自觉自由本质的充分表现。感知、想象、理解和欲望、兴趣、情感、意志等多种心理因素，不再单纯地发挥作用，而是综合地发挥作用。按照思想的逻辑展开原则，我们对美感与快感的心理结构所作出的三层次功能分析，完全是为了论述的必要。实际上，美感往往是整体的综合的感受，它不仅通过视听等高级感官去感受，而且还要通过这种贯通性，促使整个意识系统活跃起来。

2.1.2 美感与快感生成的动力源泉及价值依据

前面已经指出：主体在感知对象的过程中，审美价值体验的心理结构发挥了重要作用。不同的结构特征，决定了主体完全不同的感受，进一步说，主体的心理结构不是恒定的，而是变化着的，而变化着的审美价值体验力量，极大地推动着主体的审美想象力与艺术感受力。这种力量，不断影响主体心理结构的变化，构成了美感与快感生成的动力机制，让审美主体与审美对象之间的价值体验变得自由而丰富。美感与快感的诞生，往往是在主体的内在动力和对象的外在动力之间的激活过程中完成的，如果没有主体的内在需要，离开主体的体验和判断，美感与快感绝不会凭空产生，因此，对美感与快感的动力来源进行具体分析是饶有趣味的。

先分析快感的动力源泉。快感直接体现了人的自我评价，不仅包括能力成就评价，而且包括道德、社会关系、个人价值等的综合评价。因而，快感的动力源泉，可以从不同角度加以认识，按照“需要理论”的分析：快感的产生，总是表现为基础需要的满足。按照马斯洛的理论，人类的需要形成金字塔形，美感需要属于高层次需要，而生理需要、安全需要、情感需

要等属于基础需要。事实上,基础层次的需要,往往产生内驱力,驱动主体去努力,以实现内在的需要与外在的需要。正是这种内驱力的作用,主体不自觉地千方百计地接近目标,一旦需要满足,快感便油然而生,即:在熟悉感中获得新奇感,这种新奇感成为激发快感的力量。从主体的经验习惯来看,熟悉感是指刺激物反复出现,而且是间隔的重复出现。正是这种感觉,唤起主体的兴奋细胞与快乐意识,使主体与对象在渴望与满足之间保持动态张力,激活人们在日常生活与工作中的创造和追求。从主体的兴趣来看,"兴趣",往往是强有力地影响人们追求对象事物的内在力量。新奇感特别能引起兴趣,兴趣把人吸引到一定的对象上,或一定的活动中去。兴趣促使脑活动处于最优状态,并能组织认知加工,人被自身感兴趣的事吸引着、激发着、入迷着魔,不断获得新奇的感受,这样形成的力量,直接影响快感的生成。个人的价值得到群体的认同和赞许,成为快感生成的重要力量。快感最重要的来源,正是在得到肯定或创造成果以及完成有意义的活动中得到的,快感伴随完成某种成就的努力而产生,它使人试图占有期望的和喜爱的物体或对象。快感中包含着力量、魄力和信心的体验,它是人们努力追求的直接结果,是人们对待生活的积极态度的表现。虽然不能教给人们追求快感的方法,但是,可以启发人们去正确地对待生活,随着动力源泉的变化,快感也将随之变化,因此,快感往往呈现为多层次和多方式的快感,没有固定不变的快感。

快感是人们的正情绪,是为人们带来享受的重要因素。人们在快感经验中可以得到对世界、对社会和对人生的信心和自信,没有快感,就没有真正的享乐和享受,所以,当生理需要和社会需要得到满足时,快感是无可言状的。这种满足感,是由于内驱力产生于维持有机体的生物周期的循环过程中,它激活了内驱力,特别是某种生理需要在一定程度上被剥夺以致体内平衡出现严重失调时,有机体寻找满足生理需要的条件,从而内驱力被激活。一旦需要得到满足,轻松感与解脱感使主体感到通体欢畅,这就是快感的获得。后者的满足,对于社会化的人来说,应该是真正的快感,因为最典型的快感是人在从事建设性、有意义的活动中产生的。

正是快感的作用，人在快乐中，总是能够经验到自身与外界的人或事之间存在着密切联系，并产生亲切感；快感状态使人对外界事物表现出欣赏，使个人同外界事物接近而不是分离，因而，快感能使人同外界和他人处于更加和谐的关系之中。揭示快感的动力来源，是为了与美感的动力来源作出明显的区别。快感具有普遍意义，渗透于日常生活和工作之中；美感则具有特殊意义，主要体现在艺术活动之中和那些具有诗性特征的人类活动中。

再分析美感的动力源泉。应该看到：美感是主体的审美体验与反思判断相结合的产物，因此，追寻美感的动力源泉，我们可以对审美主体与审美对象之间的关系加以具体考察。美感的产生，根源于主体的审美欲望与主体的自由审美意向性，因为审美欲望与人的精神需要直接关联，欲望是使审美得以实现的重要心理机制。它们在具体的审美过程中，表现为无意识的然而是强烈的价值追求，正是有了这种价值追求，主体才会有审美的激情和冲动。这种促使美感产生的动力，是人的审美欲望与审美自由意向性，也可以称为“游戏冲动”。席勒系统地探讨了这一问题，他认为，游戏冲动的对象，用普遍的概念加以说明，就叫“活的形象”。人在审美活动中，游戏冲动激发起人对美的感受和体验，在审美活动中，主体以静观的态度，超越功利欲求，投身于审美对象之中。主体以新奇振奋的审美态度感知完整的艺术对象，调动潜在的文化积淀和审美经验，通过审美主体的感知和体验，调动艺术想象，在艺术世界中获得种种新奇、令人惊异的感情。从美感心理中，可以发现：在人的各种状态下，正是游戏，只有游戏，才能使人达到完美，并同时发展人的双重天性。“对于美，人只和它游戏。”在他看来，如果在满足他的游戏冲动的这条道路上去寻求人的美的理想，那么，他是不会迷路的，因为游戏是人的本质力量的体现。审美欲望也好，游戏冲动也好，它们之所以促成美感的产生，就是因为在审美欲望中蕴含着超越自身，超越日常意识，超越理性的束缚的力量。事实上，美感就是对僵死的理性结构的感性超越，它指示我们超越各种束缚，实现人的最佳生存方式，在美感过程中，审美欲望或游戏冲动作为力量，

往往表现出最热烈的追求，敢于冲破一切条条框框，打破既定的秩序，充分实现人的自由，发挥人的创造力量。正因为如此，美感价值体验，同时，具有创造与毁灭的双重力量，这一点，在毕加索这一类型的艺术家身上，表现得尤其明显。显然，审美欲望使人接近对象，投身到对象中去，这既有选择性，又有目的性，同时，促使人以静观、超功利的态度在艺术世界中与美一起游戏。这既揭示了美感的生成，又体现了人的审美自由，所以，审美欲望或游戏冲动，作为推动美感产生的力量，往往给主体带来惊异感和震撼力。

移情作用，是直接影响美感产生的动力。所谓移情作用，它是人在观察外界事物时把对象拟人化，赋予对象以生机，表现对象与主体之间的同情和共感。可以看到，知觉的外射是移情作用的特征。例如，当人们按照审美价值体验的眼光来观察苹果，往往把自己的知觉外射到了对象物之上，于是，苹果就会获得红、香、甜、圆、滑、沉甸甸等印象。当人的五官感觉全部调动起来，全部投射到对象物之上，就会有关于苹果的诗歌美感或绘画美感乃至音乐美感。例如，诗人傅天琳，之所以能写出别具一格的关于苹果园的诗，就是因为诗人长期生活在苹果园中，对苹果有独特的知觉活动，由独特的知觉活动引起独特的情感活动。同时，还应看到，情感的外射是移情作用的另一特征。在审美活动中，情感的外射处于显著地位，这表现在以情观物和物著我情上，美感在情感的顺应和同化中便产生了。一些艺术家真实地叙述了移情作用对美感产生的影响，特别是在审美价值体验过程中或在审美活动中，“你开始把你的情感欲望和哀愁一齐假借给树，它的荡漾摇曳也就变成了你的荡漾摇曳，你自己也就变成了一棵树。同理，看到在蔚蓝的天空中回旋的飞鸟，你觉得表现超凡脱俗，终古不磨的希望；你也就变成飞鸟了”。这正是由于移情作用的推动，当主体面对对象之时，便将自己的情感对象化于客观事物之中；将自我的心灵客观化于艺术作品之中，主体与客体、现实与虚幻之间界线清除了，“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”。当审美者把自己的整个心灵融入审美对象之中时，他就不仅是在欣赏审美对象，而且，借助于审美对象所提供的

契机，进入对自我生命的审美观照之中。由于移情作用的关键在于情，所以，我们必须注意情感是核心，是动力。面对同一审美对象，由于不同的情感作用，美感的心理内涵截然不同，同一朵花，在不同的诗人笔下，包含着迥然相异的深情；同一艺术原型，在不同的艺术家笔下，幻变成不同的审美意象。例如，同是战争屠杀的场面，同是对侵略者的鞭挞，哥雅的《法国士兵枪杀西班牙起义者》，选择的是马德里城郊的一处小山坡旁，在黑沉沉的夜空笼罩下，一群法国士兵正在枪杀一群被捕的起义者。其中，最突出的是高举双臂的青年农民，他张大着激愤的眼睛，好像正在向侵略者发出最后的咒骂声。在他的旁边，有几个起义者已经倒在鲜红的血泊中。远处，还有一些将要遭到同样命运的人，因不忍看战友惨死而闭上了自己的眼睛。右边举枪射击的法军姿势极不自然，似乎尽力克制内心的恐慌。正义与邪恶的冲动、残暴与不屈的对立，哥雅的愤怒感情对象化在这幅画面中，给人悲剧的震撼的美，显示了西班牙人民的英勇反抗斗争精神。毕加索的《格尔尼卡》，也是表现战争，由于作者大胆的艺术创造，奇特的移情方式，画面显示出新奇而又酷烈的情状，人物完全变形，一片荒诞世界。画中右边一妇女从燃烧的屋顶摔下来，另一妇女冲向画中心。左边是母亲和死去的孩子，地上有战士的尸体，他一手握剑，剑旁是一朵正在生长着的鲜花。画中央是一匹死马，左边有一头举首顾盼站着的牛。牛头与马头之间，是一只变形的鸟，左上方，有一只从窗口斜伸进的手臂，手中掌着一盏灯，发出强光，照耀着整个血腥场面。在这一切上面，则是一只闪亮的夜之眼，眼瞳是灯泡，全画用黑、白和灰色构成。严格地说，对《格尔尼卡》的解释，完全不能用通常的人和动物之类的述谓词，因为他画中的一切都变了。不同于审美原型，完全打破了人们常规的视觉效果和审美观念，正是这幅画，显示了第二次世界大战法西斯的残酷和惨无人道，整幅画，包容着作者的无数隐喻、无限的愤怒。两幅不同的画，表现了哥雅与毕加索的不同的美感心理。我们观赏这两幅画时，又显示出两种不同的美感效果，按照桑塔耶纳的看法，“以囊括取得的统一给予我们以美，以

对抗、孤立而取得的统一给予我们以崇高,两者都是美感。"[①] 观赏哥雅的画,借助于视觉效果,运用一般人类经验,便会收到美感效果。毕加索的画,仅依靠视觉效果是不够的,必须借助特定的文化、历史、哲学、艺术背景加以观照,否则,无法破译画中富有象征意味的密码,毕加索完全把感性因素和理性因素在美感中统一起来。这一比较,是移情作用的典型实例分析,确实,移情作用成为美感生成的力量,因为在对象上,不融注饱满的情感,决不会有震撼人心的效果,把浓烈的情感投射到对象之上,必然产生强烈的美感。

三是文化感官的作用。所谓文化感官,是指社会化的人,在人类的实践活动中,五官感觉日益发达,人能够以审美的文化的眼光去观照审美对象,赋予审美对象以文化社会的意义,因为人不单具有感性冲动,更重要的是感性冲动中渗透着理性冲动。感性与理性相结合,审美与悟性相统一,人的耳朵逐渐成为感知音乐的耳朵,眼睛逐渐成为能感知形式美的眼睛。人类感觉的全面发展,是人类劳动的直接产物,因此,文化感官以形式为中介,以实践为主要环节,积淀着人类文明的审美意识,这样,文化感官影响着人们对审美对象的选择,对审美形式的感知和创造,对审美价值的判断和评价,应该承认,文化感官孕育的判断力和创造力推动美感的生成,正因为如此,每一新环境必然会给我们打开美的形式的新宝藏。在对每一新的对象的审美体验中,正是文化感官的自由运用,使得无定形的作品,使得模糊的、暗示的、支离破碎的、模棱两可的东西显示出特殊的魅力。文化感官善于赋予无定形的东西以意义,从无定形的作品感受到美,但是,"它们不是想象从感觉得来的各种形象的数学平均数,它们是感觉遗留在脑海中的兴奋扩散的结果"[②]。这些兴奋,能够不断地花样翻新,赋予对象独特的艺术形式,以致心灵因慧眼看到举世无双的美而惊叹不已。因此,通过暗示和象征,无定形的效果,往往比任何有定形的效果更

① 桑塔耶纳:《美感》,第 160 页。
② 同上书,第 123 页。

高、更美、更有意义。正是这无定形的效果,深深触动我们的心灵,宛若狂风吹动密林丛莽,感情的疾风所带来的异乎寻常的生机之自觉和灵魂的渴望,使得我们在对象上认出独特力量和神秘意义。桑塔耶纳指出:自然风景是无定形的东西,它几乎时时都气象万千,可以让你的眼睛有大量自由去取舍、突出和组合它的种种因素。也就是说,无定形的风景,由于文化感官的作用,能够赋予它以形式,其实,审美对象世界莫不如此。文化感官,指导人把山川景物当作有意味的形式,赋予它以美的意义。进一步地说,当我们学会了领悟,当我们逐渐喜欢琢磨轮廓和展望远景,尤其是当山川景物的美感成为对象的意味深长的表现,此时,我们的内心世界便升腾起美感。一旦我们的梦想又给对象加上诗情画意,我们的幻想,又把对象化为洞天福地和缥缈传奇的许多寓意,那么,便置于美感体验之中,领悟到宇宙的韵律和人生的意义。在此,之所以反复提到:文化感官赋予对象以形式,并且是"有意味的形式",这就要求,欣赏者和创造者的心灵,要能够成为"存放美的形式的仓库";如果仓库中根本没有这种形式,它就不能给予无定形的作品以形式,就失去了创造的动力和激发美感生成的动力。由于文化感官的特殊作用,对象世界一旦引起我们的审美注意,主体就会以形式赋予对象以美感色彩。更重要的是,文化感官使审美形式有文化的、历史的、社会的意义和价值,正是如此,文化感官以对形式的发现和理解为动力,促使美感诞生。文化感官是人类特有的,这也是人与动物之间的根本区别,是文化感官把艺术世界的广度和深度、艺术体验的广度和深度显示出来,因此,审美素养需要积累,美感能力需要经过专门的训练和培养。欣赏诗,要有欣赏诗的能力;欣赏画,要有欣赏画的眼光。这种能力和眼光,不是天生的,是人类在长期的艺术实践活动中不断地继承和创造获得的。文化感官,把感性动力和理性动力结合在审美意识系统中,意味着艺术世界永远是敞开着的,人与对象世界打成一片,人可以不断地开掘美感源泉。

以上,从三个方面对美感的动力源泉作了初步的分析。如果把这三个方面完整地统一起来,那么,可以说,美感的动力源泉从根本上看仍然

根源于人类的需要或特殊的需要,即审美需要。当然,审美需要的关键在于人类劳动,"劳动产生了美",劳动发展了人类的审美需要,是人类的劳动实践活动,开掘出广阔的艺术空间和审美领域,这就把审美需要的满足与人的本质力量对象化统一起来了。

2.1.3 美感与快感的功能价值及生命自由价值理解

从对美感与快感进行的动态和静态分析中,已经可以看出:美感与快感的审美价值体验,根源于主体的需要和需要的满足,进一步地说,美感和快感的审美价值对人的生命存在具有重要价值。前面已经指出:"人体的一切机能都对美感有价值",现在,又提到"美感与快感对人具有积极价值",这不是简单的"解释循环",而是采取辩证的、运动的观点来观照这两种快感的功能价值。从审美快感与一般快感的生成分析到这两种快感的功能价值分析,我们的理论视野就显得雄阔有力了。

一看快感的功能价值。快感的审美价值体验,对于人来说是不可忽视的情感力量,它能够产生最有效和最普遍的社会性刺激,成为人际关系的纽带。从心理学角度来看,快感使身心处于松弛状态,使紧张的情绪得以放松,能够最大限度地激活人的能量。通常人们所说的益寿之方或养生之诀,正是引导身心进入快感状态的方式。"笑一笑,十年少",正是对快感这一功能价值的形象说明,相对而言,非快感的人易于形成抑郁、焦虑的习性,这无疑增加了心理的负荷,影响了人体机能的生理平衡,相反,快感的人性情开朗、豪放豁达,心理保持和谐、宁静,人体机能处于平衡协调状态,所以,富有价值体验快感的人对待人生总有乐观的情绪。值得注意的是,追寻快感,满足欲求,一旦超过生理的极限,快感便转化为痛感。越过极限的快感,就会显示出低劣情调,更不符合善的原则,只要符合善的原则,快感对人有百利无一害。从伦理学角度看,快感总是符合人的天性,并与一定的伦理道德相适应,因为人不仅有感觉,而且有理性,人对快乐和痛苦作出的反应,总是要经过理性的中介,总是与感觉思维活动交织在一起。处于快感状态,人的创造力能够得到自由发挥,人的天性中最善

良的火花迸发出来，把伦理的东西凝聚在社会活动中，真正体现出道德的作用，各民族的狂欢节充分体现了这一点。“节日的快乐”，不仅激发着每个人的快感，而且影响到每个人的行为，即必须符合“至善的原则”。节日仪式的庄严，在每个人心中升起庄严和欢愉之感；节日欢庆的锣鼓，更能张扬和激发人的欢乐昂奋情绪；节日游行、舞蹈的人群，更能使人们在游行状态中尽情地发挥想象力和创造力。在节日仪式中，美与崇高有机地融合在一起，人心中既充满优美感又充满崇高感，由此，我们可以对快感的伦理社会价值获得普遍性解释。

从社会学角度看，快感的发生离不开个体，而个体总是处于群体之中，因此，快感能够创造和谐的生活、工作气氛，激活人的最大创造力，这充分体现了个体与群体之间的交流，个体价值与社会性评价的一致。在“掌声响起来，我站在这舞台”的抒情中，审美价值体验的主体，正好能够领悟个体与群体之间快感交流的迷醉和幸福。更主要的是，快感能够使主体保持自信心和优越感，因为快感总是主体对自我的肯定性评价，主体总是以饱满的精神状态投入到工作和创造之中。古代兵法中，经常谈到“一鼓作气，再而衰，三而竭”，快感正是一鼓作气，其中蕴藏着勇气、斗志和力量，特别是在竞技性活动中，个体一刻也不能离开兴奋，否则，便会失去快感激活的创造力。个体在群体之中，以快感作为推动力，极容易焕发出热情，激发出不可阻挡的力量。人皆渴望最大限度地发挥自己的潜能，快感的社会价值正在把这种潜力激发出来，这样，保持最佳生存状态和通过快感激活创造力便统一起来。快感的社会价值是绝不可低估的，简而言之，快感始终具有积极的功能价值。它影响着人们的生活和工作，不断激活人的创造力，所以，亚里士多德说，人的快感，本质是人的自我觉识。这就是说，人在观照客观事物时，同时，能观照自己。也就是说，客观事物，既是人认识和欲求的对象，又是自我观照的对象。正是由于快感与人的认识活动和伦理活动紧密相关，所以，人往往把至善当作生活的目的，以快感原则和幸福原则从事人类实践活动，只有人才能享受由此而造成的精神上的乐趣。而且，人的快感总是寓于能够体现自我的动作之中，越

是能看到自我就越能给人以快感，实际上，这是社会化的人自然天性的发展。我们要顺应这一天性的发展，而不是扼杀它或抑制它；从人类的社会实践中，可以看到，快感具有广泛的社会意义和社会价值，重视它并且不断地激活它，是非常有意义的事。如果说，快感的功能价值具有普遍的意义，那么，美感的功能价值则可以说具有特殊的意义。审美价值体验中的美感的功能价值，对人来说是持久的、敏捷的、超越性的、具有补偿作用的。

二看美感的功能价值。美感价值，表现为社会化的人进行人类实践活动和人在世界中确证自己的本质的综合意义。一切价值，皆是在社会历史实践过程中产生的，美感也是如此，我们主要讨论美感对人类的实践意义和社会意义。从心理学来看，美感培养了人的审美敏感性，因为美感少不了发现美的眼睛，感知美的耳朵，而这些生理感官是在人类实践活动中不断发展完善的。同样是人，如果没有美感，绝美的画也可认为是胡涂乱抹，动听的音乐只当一连串的噪音；相反，如果具有美感，生理感官就会变得敏锐，能够一眼从无数作品中发现杰作，能够轻松地感受贝多芬、莫扎特、施特劳斯等乐曲的优美旋律。人所具有的这种敏感性和自由的审美判断力，直接受惠于人的美感训练和艺术实践，因此，我们不难理解，为什么人们对伪作恨得咬牙切齿，对不熟练的演奏和演唱感到刺耳揪心，对肮脏的环境忍无可忍。美感，使人对审美对象具有极其敏锐的选择性，“敏感，一方面涉及存在的直接的外在方面，另一方面也涉及存在的内在本质”[①]。具体地说，敏感性，是审美主体的感知与审美对象的刺激之间矛盾关系的表现。主体感知的审美倾向愈强，对于对象就愈具有选择性和判断力。如果对象的刺激有序、有力、有创造性，那么，主体的感知和体验就变得和谐、迷醉、冲动；相反，对象的刺激无组织、不协调、贫乏，那么，主体的感知和体验就变得焦躁、痛苦和愤怒，因为具有独创性的审美对象往往是合规律合目的性的统一。饶有趣味的是，人所具有的这种敏感性，

① 黑格尔:《美学》第1卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第167页。

不自觉地影响了人的审美趣味，趣味在审美实践中的形成受到美感的引导。作为心理定向的审美趣味，综合了无数次的美感经验。如果审美者的感知和体验符合被评价的对象的客观审美意义，那么趣味参与审美感知活动便逐渐成为主观判断力，同时，成为区分美与丑、崇高与卑下、悲与喜的可靠标准。这样，“趣味”，不仅作为感知真正审美价值的能力，而且作为感知它们的需要，在每一个体发展的独特条件下形成；趣味的独特性本身，根源于人的敏感性。美感培养了人的敏感性，影响人的趣味判断力，对象使主体感到悦耳悦目，不是一朝一夕的事，必须经过长期的艺术熏陶。

从社会学来看，美感具有补偿性。美感的补偿性，表现在主体从日常生活和工作的繁忙和嘈杂中脱身，进行审美活动。在审美活动中，主体进行奇妙的艺术体验，忘记现实生活中的种种利害得失，美感引导人们进行奇妙的体验，就是引导人们开动自己的各种感觉，去感悟对象变幻莫测的审美特性。无论是空间性艺术体验、时间性艺术体验，还是时空艺术体验，总是需要主体投身进去，把全部身心的情感自由地释放出来。审美体验，正好补偿了人类感觉的贫乏和僵化，同时，美感引导人们进行奇妙的体验，就是引导人们运用想象力去创造新的对象世界。现实生活中人们受到的控制和压力，人们在重压下产生的希望，人们在社会生活中产生的种种理想都可以在审美世界得到补偿，甚至自我在审美世界中重新塑造自己。敢怒不敢言的心思表达了出来，敢想而不敢为的计划在审美世界里得到实验。例如，对孙悟空这个艺术形象的审美，对于审美主体就是极大的艺术补偿。尽管这是一部艺术游戏之作，但是，这游戏不是儿戏，而是真善美与假恶丑的大搏斗。在极度夸张的游戏和喜剧情境中，我们感受到的不是无聊感，而是自由感和正义感，再没有比这更自由自在，更刁钻耍泼，更大胆反抗，更疾恶如仇，更敢于破坏，更敢于蔑视权威的艺术形象。人们在现实生活中渴望反抗暴力和邪恶，你可以去悉心体验孙悟空大闹天宫；人们在现实生活中渴望辨别美丑、善恶、真假，你可以去体验孙悟空的火眼金睛；人们在现实生活中渴望蔑视礼俗权威，你可以体验孙悟

空的嬉笑怒骂。虽然它毕竟也逃不脱紧箍咒的制约，但是，孙悟空这个自由精灵的叛逆精神，足以使你体验到人生的大欢乐和大悲痛，世界的广阔和人、鬼、神交相错杂的神秘和空幻。正是受美感的驱使，人们在审美世界作奇妙的冒险，这种历险所赢得的美感，把人的精神提高到新的品位上，而一切有创造性的怀疑、反抗、叛逆，都蕴含在美感的巨大张力之中。

从人类学来看，美感培养了人的自由意识和超越意识，这是美感最高价值所在。人们之所以说，美是自由的象征，就在于美感引导人们去追求自由，热爱自由，为自由而斗争。美感培养了人的自由意识，用尼采的话说，即要从奴隶意识向主人意识转变。奴隶意识是被动的，受制约的，不自由的，这种意识阻碍了社会的发展，因为人失去了生存的自由权利，就不是真正的人，是被扭曲的人。主人意识是主动的，不受约束的，享有自由权利的，这种意识确立了人的主体地位，主人意识是人类自由意识的具体表现，正是这种自由意识，推动了人的自由创造意识。这种自由创造意识，在传统与未来、有定形与无定形、有限与无限之间，总是指向未来、无定形和无限这些具有发展创造倾向的因素。没有固定不变的审美意识，从审美价值体验意义上说，美感激活了这种自由创造意识，这种自由创造意识，既具有创造性也具有毁灭性，甚至可以说，现代主义艺术中的许多审美价值体验的创造者，是在毁灭中重建审美的家园。所以，自由创造意识，总是使审美者处于动荡不安、漂泊无定之中，一旦寻找到了避风港，它又向往着出海。这种自由创造意识，已经远远地摆脱了日常生活意识，实际上，自由创造意识也是超越意识。超越促使审美者从低谷走向山峰，从自我的栅栏里走向无垠的原野，从卑微的人生走向崇高的人生。这样，审美超越或生命超越的过程，就成为审美者不断征服的过程，不断征服自我的过程。正因为如此，有人从快感与美感的观照中作出总结：美感使人千方百计、奋不顾身地克服一切社会障碍去寻找自己的最佳生存方式——“自由”。在这个过程中，审美价值体验的主体能够燃烧起灼热、激情、智慧和英雄主义的献身精神。美感培养的自由意识，是审美价值的升华，是审美意义的自明式呈现，它使审美者在直觉中领悟到了世界的美和世界

的意义。总的看来,美感的功能价值,不同于快感的功能价值,美感激活了人的审美创造力,在人的活动中,它使人领悟到人的社会本质。在认识自然规律的基础上,它使人摆脱了肉体需要,人在自己的劳动产品中复现自己,能动地、现实地复现自己,从而在他所创造的世界中直观自身。美感激活的审美创造力,是按照美的规律进行创造的力量,它不仅赋予活动本身以意义,而且保证活动的结果具有审美价值,从而把审美价值的创造提到了显著的地位上来。

通过这样多层次的分析与解释,审美价值体验中的美感形态与快感形态之间的联系与区别,就得到了全面的理解,由此,可以形成简单的结论:美感与快感,皆可以从生理、心理、社会文化三个层次上加以展开;快感不仅是生理快适,也是美感生成的生理和社会基础,但是,二者有着根本区别。美感,源于对形式的观照而不源于欲念的满足;快感,则起于欲念的满足而终于伦理的协调。前者具有特殊意义,后者具有一般意义。快感,让人们感受着生命的欢乐与自由;美感,则让人能够全面肯定和确证自我的本质力量,超越现实生活的束缚,获得生命与文明跃动的力量。按照生命美学与文明美学的法则,在审美价值体验的自我生命确证中,通过不断获得的美感与快感,我们就可以深刻地理解生命的自由创造价值,也可以更加强烈地反抗压迫生命美感与快感的专制力量。在生命现实存在或生命的审美创造中,快感与美感的获得,快感与美感的自由合作,是生命自由价值的本源力量所在。

第二节 审美体验类型与生存价值的自由确证

2.2.1 审美体验结构与审美体验的价值发现

审美体验与生命体验,实际上,就是价值体验与价值确证的过程,它离不开生命的自由感知与自由想象;基于不同体验者的文化心理结构与生命价值取向,审美体验,呈现出各种各样的价值类型:从内向性与外向

性认知看，就有深度体验与广度体验；从心理接受效果来看，有悲感体验与喜感体验；从思想意向来看，有宗教体验与道德体验，等等。所以，从现代美学的发展趋势看，审美活动的中心问题，即关于审美体验的研究。不过，也应看到，体验问题的重提并不意味着这是新问题。事实上，在东西方文化传统中，体验问题和想象问题，一直是诗学解释和美学解释的中心内容。例如，体性与神思，就是中国古典美学的中心问题。体验与想象，虽有关联，但又有所不同，想象偏重于认识心理的展示，而体验则是感性与理性的统一，带有强烈的反思倾向和神秘主义倾向。想象作为主体的虚构能力，以重构情景和创造意境为依归，偏重于审美图景的展示；体验作为主体的反思判断和价值判断能力，则极注重超越意向，力图使存在的本源意义展示出来，体悟自然、宇宙、社会和人生的玄妙。因此，宗教体验、自然体验、审美体验等审美体验类型之间，具有内在的价值统一性。

中国古代哲学和美学，强调体验的玄学化倾向，导致中国哲学的神秘主义，也导致审美认知活动的“只可意会，不可言传”的顿悟倾向。在体验深处，宗教问题、宇宙问题、生命问题、历史问题和社会问题等，全部贯通在一起，因而，东西方传统中的创作迷狂和宗教生活方式，成了这种私人经验的宣泄。不过，先知代言和神灵附体的表现方式，也曾把这一问题引入了歧途。现代美学在面对审美体验的解释时，一般站在现象学的立场上予以科学的判断。东方神秘主义、易经哲学与西方直觉主义、存在主义和现象学等，之所以成为人们关注的焦点，与人们关注体验的内在过程和内在价值有关。由于浪漫主义者的努力，审美体验问题，得到更为充分的重视，从浪漫派诗学与美学的文化史演进来看，新型哲学家和浪漫主义魔术师之间，已建立起天然的联盟，无论是诗，还是哲学，都试图“描述心灵整体的内心王国”①。无意识、梦幻、沉醉、欢乐、顿悟、音乐、神话，在此，也都将获得特殊意义，仿佛一切事物深处都充满着歌声。正因为如此，现代价值论美学，也就格外重视这种神秘的心灵活动。

---

① 吉尔伯特等：《美学史》，夏乾丰译，上海译文出版社 1989 年版，第 488 页。

在关注审美体验类型的多样性的同时，从创作想象与创作经验出发，运用理性这把解剖刀，可以把这复杂而充满诗意的体验活动，大致分成两大类型，即“深度体验”与“广度体验”。探究作家创作取向的心理学原因和社会学价值，这种分析是富有诗意的，但绝对不是盲目的。审美价值体验，是人类精神自由的体现，是人与自然的共鸣。体验者作为宇宙、自然、社会的解说者，其内心世界，既具有神秘的诗性，又具有现实的经验，审美价值体验总是主体对审美对象的积极感知、想象和理解活动。所谓“以身体之，以心验之”，就展示出这样的心灵活动。事实上，审美价值体验，不仅是主体的内心生活，也是与对象的意向性交流。对于体验结构的分析，只有通过审美主体与审美对象的关系揭示，才能认识清楚。这种关系，一般表现在两个方面，即外在关系和内在关系：前者建立在主体与客体的基础上，即体验者与对象的关系；后者则建立在主体意识流基础上，即以时间为准则，把体验者的内在活动用过去、现在、将来三维时间关系标示出来。以内在关系为根本，从而展开外在关系，并且，把这两者真正结合起来，才能建立起主体的体验结构。理解独特的体验结构，对建构艺术世界的审美图式具有重大的意义。

先看体验与对象的关系。审美价值体验总是关于生命对象或艺术对象的经验，如果体验的对象与主体同时“在场”，那么，这种体验便属于直接体验，相反，如果体验的内容是经验的影像，是意识和情景的存留，那么，这种体验便属于间接体验。体验与对象的关系：一是实的、具体的；一是虚的、记忆的。这两种情形同等重要，前者是基础，后者是关键，不过，这两种情形很难同步，但是，时常发生交叉，通常，人们比较强调直接体验方式，因为主体对自然和生活的体验，总是以睹物生情的方式介入到审美活动之中，以“在场”、“目击者”的姿态去观照审美对象，这种观照是生动的、敏锐新鲜的、独特的、具有发现性的。同一对象，在不同的体验者那里总是新奇独特的，正是这种独特性，决定了艺术创造和审美体验的价值属性。画家写生，总是以地方为视点，选择一片山水，看山之起伏跌宕、山势之雄奇变化、山色之青葱流动，把这些景象和大自然的天籁融合在一起。

在心中酝酿，在笔下着色、构图、造型，从而“对象化”了情感的内容，获得自由的体验。只要是有生命的个体，就会永远敞开活泼的心灵，就会始终处于这种体验和沉思遐想之中，进入创作的状态，体验需要俯察，但这只是基础，沉思与伫兴才是关键。如果只是静静地看，那么，我们对自然和生活的俯察就只是形象的感知和图像的存留，不能获得神性的顿悟和生命意识。当画家在看山峦、雾霭、茂林之时，心灵的体验已赋予这些绿叶、草地、石头、古木以情感色彩，包容着主体的心绪，寄托着作者的精神和生命理解。这种体验，正是光的歌唱、色彩的歌唱和生命意志的歌唱。如果不荡漾起这种生命韵律，那么，就不是自由的审美价值体验。审美体验是主体将对象的律动化成自我的情感，又把自我的情感化到生命对象之中。唯有体验的躁动，才有语言的泼辣和雄奇，才有情感的真挚热烈和硬度。从美学史上看，卢梭对自然的体验和对神秘的领悟，正是他全身化入对象之中，这正是郑板桥所谓“身与竹化”、“身与山化”的艺术美学思想的具体化。正是视觉感知和沉思遐想的奇妙结合，才构成审美体验的生命整体意识。应该看到，“直接体验方式”，近乎写生，所谓“诗中有画”，文中有画，正是对自然的写生与对生活图景的记忆在艺术中的生动表现。直接体验的关键，是主体与对象同在，主体借助艺术形式赋予静观的对象以生活力和动感，从而再现和表现主体感知的世界。

“间接体验”，往往是不在场的审美价值自由体验，它充满了自由的想象力，也充满主体性审美体验精神。由于间接体验拉开了主体与对象的距离，主体常常运笔于创作室之中，这就导致一些人错把审美体验完全视作主观的幻想，脱离了与自然生活的联系，于是，总是把这种间接体验予以神秘化，谓之灵感、天才、顿悟。其实，这种间接体验，总是以直接体验为基础，人不可能亲历这个世界的每一角落，也不可能去熟悉芸芸众生的独特生活。每一体验者所直接体验的对象总是有限的，不可能经历一切，故乡、一片草地、海洋、湖泊、一段往事，总是极其有限。如果作家只能写这有限的生活，是谈不上创造的，事实上，许多神秘情形是无法直接体验的，这就要求艺术家必须以熟悉的对象作为基础，去设想并拥抱不熟悉的

世界，去建构包罗万象的自然生活图景。体验者通过记忆、想象、理解、直觉等方式，调动心灵积淀中的审美意象，并借助变形、幻觉、神话、传说去重新改造它，这样，借熟悉的对象去理解某种陌生而又神秘的东西，获得心灵的审美乐趣。主体的间接体验，有助于唤醒原初直接体验时的新鲜感受。体验者虽然与体验的对象“不在场”，但在精神感知电路形成时，体验者如同身临其境，例如，李白的《梦游天姥吟留别》对登天的体验，正是借助登山的直接经验，从而达到对游仙和天境的审美体验。再如，古典主义的歌德，浪漫派的大师华兹华斯、济慈，东方神秘主义的泰戈尔的自然主义诗篇中的神境，无不借助自然意象的组合，去体验那种神祇降临时的幸福。艺术家的创造，既有直接体验，又有间接体验，在直接体验时，主体与对象同时在场，是客观的自然关系；间接体验，则总是在自由的想象与体验中，暂时割断审美主体与对象在场的直接联系，在冥思中去召唤记忆进行协作。

再看体验与时间的关系。一般说来，时间呈现为三维结构：过去、现在、将来。在这三种基本维度之中，“过去的体验”生成于客观的认识之上，“现代的体验”生成于现在与过去之情绪的共鸣之上，“未来的体验”则生成于对未来之实践的决心之上，这是文化史学家的基本看法。其实，这种时间分类法，是线性的时间观念，从现象学意义上说，人们更重视体验的“意向性”观念，即在体验流中建立时间的三维联系，让时间的生成在体验中交替重合在一起。时间不是空的，而是呈现出事物的历史过程。过去时间，是对生活历史的展示；将来时间，是人们对前途和命运的等待和期盼。每一时间段，都包孕着错综复杂的生活图景。体验一旦开始，这错综复杂的生活图景便在现时相会，从而给生活留下启示录。每一现实生命瞬间都将过去，它为过去所充实，又承载着未来，将来物变成现在物，随即又没入过去之中，于是，现实的体验成了核心，犹如线团，都在此集结、旋转。体验与过去事件的联结，基于回忆，华兹华斯断言：“诗起源于对过去生活的回忆”，往昔的一切美情美景、阴风惨雨都将袭来，它配合心绪展开，或甜蜜，或忧愁，或“寄托遥深”。例如，杨绛的《洗澡》，便是基于对逝

去的岁月的回忆。作者从荒诞事实中披露知识分子的真实处境，夹杂着讽刺和幽默，留下了生活的哭笑，在主体性审美价值体验的深层，这是长歌当哭，是悲感体验。作者切入风吹草动的敏感的内心深处，揭示出真正的恐怖、悲凉和坚韧，这是站在现实基点上体味过去的苍凉，并昭示人们历史的真实。再如，但丁的经典作品《神曲》所建构的艺术世界，尽管体验者只是与过去发生联系，但是，诗人对地狱、天堂的设计，又有一定的现实科学背景。在虚构中，把不可经验的对象与现实经验中的对象照应起来，这个以人、鬼、神为主线组合的艺术世界，实质上，处处是现实人生的投影，又处处投射着希望的曙光，作者只是把时间虚拟，把现实更换成历史而已。体验与现在时间的联结，基于审美认知反映而形成现实生命体验与生活记忆，因为事情就发生在我们身边，只是需要艺术家的艺术发现。当然，由于主体性的参与，这不是生活照搬，而是艺术加工，是典型化过程，也是意象化过程。原型从生活中来，作者进行典型化和情绪化表现，在内心深处，显示出艺术创作的时代价值和社会意义。批判或者欣赏，愤怒或者感动，都源于现实的冲动，从而才具有真实性和历史感。体验者与过去时间的联结，对于接受者来说可能是陌生的，但是，体验者与现在时间的联结，则总是能引起共鸣，艺术拨动现实这根琴弦，便弹奏出时代的强音。体验与将来时间的联结，基于审美表现与自由想象，即根据过去与现在，自由地展望未来或设计未来。这种超前的反映，通常被冠以“先锋派”。先锋派的命运颇为独特，它通常可能是异常孤独的，但是，先锋预言和先锋体验总是属于未来。先锋者总是在历史中等待未来，于是，先锋审美价值体验者也就成了先知、英雄、预言家，这正是未来的真正文学自由形成的预兆。从文学史与美学史上看，雪莱的诗、卡夫卡的小说、凡·高的画，曾经是孤独的，但终于为民众所理解，他们成了划时代的艺术家和诗人，因为艺术家的未来体验，正是对人类未来的素描。艺术家具有超前反映的能力，决定它能在过去、现在和未来的三维时空中遨游。由于审美价值体验的多向性，必然造成艺术的多元化。

从审美价值体验类型与生成性分析中，可以看到，审美体验的内在结

构已经呈现出来。从创作本体来看，审美体验总是内心体验，借助自我意识和反思意识而实现，这种内在结构与外在结构的统一，打开了审美体验的新天地。这种体验结构，作为心理体验的一般抽象是具有代表性的，因为艺术体验结构如同艺术空筐，正好适合不同个性、不同文化、不同价值取向的艺术体验者之需要。惟其如此，才显示出多种文化风格、多种艺术风格，才呈现出五彩缤纷的艺术形式，才达到对人类精神世界的真正理解，这实质上是“汇集”了自然万象，吐露了心智的机密。

2.2.2 深度体验与审美创造的精神价值寻求

审美价值体验总是个体的体验，所以，自我的价值取向与体验的内容和艺术形式密切相关。如果艺术家只关心自己的内心活动，排除外来信息的干扰，不遵循社会的文化规范，一切听凭内心的创造，那么，这种审美价值体验类型就是封闭的自我体验。由于封闭的自我体验的范围狭窄、专一，所以，这种体验易于达到“精神的深度”。现代主义作家中，不少作家公开宣言“回到内心去”，“体验自我”，正是这种深度体验倾向的表现。那种简单地归结为“个人主义”的做法显然是错误的，这种封闭式体验，起源于对自我重新认识的文化思潮，古希腊箴言明确昭示世人：“认识你自己。”人往往在社会中失落了自我，在文化思潮和社会潮流中失去了个性，于是，人们不禁要问：“我是谁？”“我从什么地方来？”“我到哪里去？”“我该怎样活？”这都是一些切身的问题。发问是历史的必然，于是，个人的价值问题和个人的处境问题，便在审美价值体验过程中上升到问题的首位，现代主义艺术家理应作出回答。事实上，孤高傲岸的艺术家，不自觉地与商品社会保持着距离，不自觉地与世俗观念格格不入。不是他自愿地逃进象牙塔，而是他的生存意志和生存能力决定他逃入象牙塔，这势必要把自我封闭起来，隔断与世界的交往和联系。从艺术史与美学史意义上说，卡夫卡、里尔克、凡·高、塞尚、高更莫不如此，这种封闭，也建立在反抗意志基础上。他越是与世俗对抗，越是感到孤独痛苦。他逃避着社会，对世界感到恐惧，因此，处境意识对他们就显得格外重要。他们关心的是自己的

生存，由自己的生存处境推想到人类的生存处境，由个体的关怀推及对人类的关怀。他对个体的处境感受愈强烈，他的自我体验就愈深刻，他所感到的生存阻力和压力便愈强烈，这就不可避免地具有了“精神病的征兆”。人格的分离和内心的真实体验，一次比一次更加强烈地敲打着灵魂，灵魂在挣扎和痛苦中呻吟，这是直接源于现实的痛苦，生存的痛苦，是由知识的痛苦和交往的痛苦决定的。封闭的自我体验者，急切地要把自己同现实隔离起来，迫不及待地从现实中抽身。对于许多艺术家来说，“最本原、最重要的体验，是在喧嚣尘世间的孤独感”，因此，艺术家的生命感受强烈地表现为“畏”、“烦”、“死亡”。压抑感、焦虑感、孤独感和荒诞感浓重地袭来，“苦难的世界向观察力、感受力、表现力提出了挑战。顶住这挑战，用心灵的成就顶住这挑战，此乃艺术的最大满足和严肃的幸福”①。这正是体验者在现实碰撞面前发出的感叹，正如里尔克所言：谁能告诉我，我的生活去往何处？什么在风景中遨游？是池塘里的水波，还是那苍白如灰在春寒中战栗的桦树？这组意象里透露的消息，显示出审美价值体验者生存的困窘，抒情诗人对生命的意义产生了内在的价值追问。艺术家通过不同的媒介方式，通过不同的意象所表达的这种体验，显示出空前的冷落和苍凉。

在现实中生命的恐惧感，常常伴随一些残酷的意象。对死亡、孤独、荒诞的感受越是强烈，生命越显得严酷而冷峻，所以，死亡、战争、灾难、恐怖这些主题，在封闭的自我体验者那里极为常见，他们一面对死亡表现出恐惧，对荒诞的日常生存产生焦虑，一面又充满强烈的生命渴望；他们愿意选择太阳、金黄色、果实和扭动变化的色彩来对抗内心的恐惧和孤独。例如，里尔克的诗歌对死亡的理解，虽然是变态的，但又是真实的，“你吞下了其他的种粒。你感到口中有一股你不相信的甜味，嘴唇甜甜的，你的内心，你的知觉是甜甜的”。凡·高通过色彩的扭动，描绘太阳、向日葵、火焰、居室，抵制不住内心的激情，无家可归感与纵浪大化的粗野气魄，竟如

① 《卢卡契美学论文选》，中国社会科学出版社 1980 年版，第 124—158 页。

此奇特地组合在一起。在艺术的审美价值体验与想象中，卡夫卡的主人公对类似城堡的政府机关和司法机构总是感到恐惧，城堡就在眼前，但永远也走近不了它。更可怕的是：人会在一夜之间突然变成一只大甲虫，从而与亲人和社会彻底疏离，生活在厌倦之中。这种体验，是深层的真实，而不是表层的真实。从欢歌笑语和纸醉金迷的表象中，能看到这种内心真实，显然，是需要洞察力的，这取决于孤独、疏远、异化的体验。从创作取向来看，从先锋艺术的价值追溯看，当代先锋文学，正是力图从此出发，去体验现代人内心深处的恐惧和战栗。

封闭的自我体验者，之所以做出这样的创作选择，与他的内心体验有关。他们常常打破时空观念，体验者与过去的联系，总是具有现实色彩，因为回忆一件事情，就是再一次去体验它，但这一次体验与第一次方式不同。回忆是特殊的经验，它是经过选择的印象组成的，而实际经验是杂乱无章的景象、表象、情感、肉体紧张、期待和微细而不明确的反应。“记忆筛选了所有材料，再把这些材料用有特色的事件构成的形式再现出来。”① 这一过程，真实地展示了体验者与过去的精神联系和现时的心理状态。在体验过去生活时，艺术家不像与现实世界打交道时那么恐慌。艺术家一心向往的是心灵的宁静。例如，浪漫派诗人荷尔德林正是以这种方式体验着。现实中所有的一切，都促使他跳出文学创作和欣赏的境界，转向探索人的内心世界，深入到事物的本质里去。他们不断地努力去倾听自己内心和自然界的秘密，渴望神灵将隐藏在一切事物中的神秘传达给他。在他所创作的相关作品中，皆力图反映生活本身的特点，这些特点，正是他们从自我的体验中得到的。每一现实景象都使他们充满回忆，静静的小溪、流水潺潺伴随着心灵的颂歌，他们躺在溪水边进入了梦幻，他们用旋律和乐句描绘着故乡山山水水中那柔和宁静的线条，其中，充满着神秘。这种神秘，是通过我们周围随处可见的阳光、大地、天空和海洋展示的。封闭的自我体验者，虽然不向他人打开窗户，但是，他们对故乡

---

① 苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 305 页。

的精神依恋执著而深情，他们以精神超越现实而踏入故乡之旅。海德格尔曾经指出：故乡邻近火炉，贴近源泉。母亲之声，始终不渝地依附于故乡的本质。接近万乐之源，也就是接近极乐。故乡最玄奥，最美好之处恰好在于这种对本原的接近。艺术家对过去、对遥远的精神体验，极易陷于浪漫主义的迷恋中。过去的一切显得如此美好，艺术家全身心向往并留恋它，对故乡的亲近，也就成为与本原的亲近和与生命的亲近。故乡不再是地理学概念，而是扩大开去，成为精神家园的象征，是诗人的真境花园和黄金牧场。这种内心体验所表现出来的神圣，接近真正的宗教体验，所以，孤独的自我体验者，常常深入极乐之境，忘记现实的困顿和严肃。孤独的体验者的另一选择方向，是把现实体验和未来世界联系，这与留恋历史世界截然相反：一是严峻的，一是梦幻的；一是焦灼的，一是和谐的。他们自觉地默认了人的宿命，许多艺术家深刻地体会到了“无”的境界。

那些长于内心体验的艺术家，渴望通过灵修的方式，达到对生命的本原把握。更多的现代派艺术家，则面对着绝望的深渊。例如，蒙克的《呼唤》、毕加索的《亚威农少女》，都是这种在绝望之深渊的真实处境。从审美价值体验的内向化倾向来看，封闭的自我体验者与时间的三维关系，正是建立在人与自然、人与社会、人与人的多重关系基础之上的。艺术家力图通过内心的体验展示生命的时空，体验者在生命沉思和艺术沉思之间，循环思索，一朝彻悟。雪莱说过：“单写一句诗”，也需要体验过许多人物、走兽、飞鸟、花草，享受过无数次狂欢，亲历过哀痛和悲伤。可见，体验何等重要。诗人只有处处深入到生命内部，深入内心体验，才有可能真正理解生命的意义和生活的韵律，因此，个体生命体验，是封闭的自我体验者的创作起点。但是，封闭的自我体验者也极易走向极端，或者表现绝望，加强了人世的疏离感和异化感；或者表现神境，对精神世界充满超越现实的浪漫和幻想，淡化了现实的生存困境。前者过于悲观，后者又过于乐观，所以，在审美价值或生存价值的深度体验背后，隐藏着内心脆弱和现实逃避感。

2.2.3 广度体验与审美的现实文化价值探索

如果说，封闭的自我体验者始终沉溺在内心生活之中，那么，开放的自我体验者则始终面向社会，即外向型的审美价值体验者，喜欢在社会的每一阶层，体验不同人物的喜怒哀乐，显示了广阔现实生活的无限复杂性。从文学艺术的时代责任承担意义上说，开放的自我体验者，肩负着社会和历史的使命，力图改造社会、改造世界。他们思考社会问题、分析社会问题，并借助艺术形象表现社会问题，对现实社会进行探索并指引道路。尽管他们不是人们的政治向导，但是，他们的创作确实具有现实意义，他们具有广博的知识和丰富的阅历，所以，开放的自我体验者，其艺术体验十分复杂，他们既具有广博的知识，又有对理想人物的塑造和想象。

开放的自我体验者，其艺术创作，通常能引起人们的普遍关注，引发强大的社会轰动，并成为人们喜闻乐见的精神读物。例如，中国古典小说《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》、《西游记》。开放的自我体验者，自觉地深入到生活中间，现实地、客观地并充满理想地去表现客观现实社会生活。在西方现实主义艺术历史画廊中，巴尔扎克这位开放的体验者，其艺术观察和生活记忆超群出众。据说，为了写出真实的巴黎生活历史，他熟悉皮埃尔大街的每一扇门窗，熟悉每一块基石，并能出色细致地描绘出来。他熟悉贫民生活并熟悉贵族之家的所有礼仪和生活习俗，上至王公贵族、美人妖妇，下至手工艺人、浪子与乞丐，他都能栩栩如生地表现出来，写出他们的生活命运和情感世界。再如，另一位伟大的现实主义艺术大师托尔斯泰，他的现实体验领域，是俄罗斯上流社会以及他自己的农庄，在他的农庄，其中许多农奴都与他交往频繁，他试图与农奴保持友好关系，实行他的社会改良理想和基督教宗教精神。他参过军，并与彼得堡贵族和达官显贵有着密切而又广泛的接触，所以，他能出色地描写俄罗斯上层社会的生活。更值得一提的是，伟大的写实主义艺术大师陀思妥耶夫斯基，对人类生存境遇中的罪恶，那种心灵的原罪与社会生活中的原罪，在他的创作中，皆获得了深刻而广泛的诠释。他经历过疾病的折磨，

并有过走向断头台的亲身经历，以及流放西伯利亚与苦役犯一起生活的遭遇，所以，他能洞察下层社会，特别能理解犯罪者的复杂心理。他对最肮脏的浴室、地下室的生存境况之出色描绘，都根源于亲身经验，他的生存价值体验本身，就是最残酷、最惊心动魄的文学。嗜赌的恶习、癫痫病发作的恐惧，都足以使他拥有其他作家没有的私人经验。对罪犯和俄罗斯司法、警察和劳改制度的深入洞察，使他深刻地预见了俄罗斯沙皇专制统治的极度残酷性，所以，他力图消灭苦役犯制度并解决人世间的仇恨与对抗。这些伟大的现实主义作家的广度审美价值体验，不仅发掘了生活的现实广度，也揭示了生活真实的深度。

正是在现实主义创作传统的启示下，现代中国作家大都以开放的自我体验者的姿态介入到中国社会生活中去，并写出了具有深刻震撼力的现实主义作品。例如，茅盾对农民和金融资本家的生活体验，老舍对车夫和四世同堂的生活体验，无不显示出他们对社会生活的深刻洞察力。开放的自我体验者敞开心灵，对社会生活中的一切都充满兴趣，尤其是对社会理想，对人的精神的探索，成了他们创作的中心主题。开放的自我体验者熟悉他人的情感、他人的生活、他人的痛苦欢乐和社会理想，他们异常关注人的命运和人的幸福。他们关心现实，执著于现实，并坚信现实主义才是艺术的正确道路；执著于现实，并不是默认现实而不去改造它，不求变化。事实上，他们对现实的探索，既包含着对真善美的肯定，又包含着对假恶丑的批判。例如，巴金通过对社会现实的反映，真诚地探索中国时代青年的困境和出路，洋溢着现实主义的理想精神。巴金的《家》、《春》、《秋》，不仅展示了广阔的社会现实生活，更反映了大家庭即将破灭之前的斗争和倾轧，对封建礼教的牺牲者寄予无限同情。作者借小说创作，体验时代青年的苦闷，并成为诞生在封建中国家庭的新青年的精神指南，引导他们寻找新生活。老舍小说创作中始终贯彻着基本原则：即关注下层人民的生活痛苦。他的作品对下层民众充满无限同情，深刻地揭示了他们的悲惨命运。他在写《骆驼祥子》时，与北平的车夫有着长期而深入的接触。总之，现实主义作家决不在象牙塔中生存，也决不在象牙塔中写作，

他们与时代同呼吸、共命运,表达民众的真切呼声。开放的自我体验者,尽管面对社会腐败与黑暗,但是,从未丧失斗争的勇气和追求美好生活的真正理想。

艺术家在对现实生活的体验之中充满着社会责任感,怀抱社会道德的良知,信奉着正义的哲学,他们总是以积极的进步的姿态面对现实生活,把个人的命运和时代的进步,把个人的理想和民族的前途联系起来。正如杜勃罗留波夫在评价谢德林的现实主义作品时所指出的那样:"谢德林非常动人地对人民中间纯洁无垢、质朴单纯的阶级,对俄罗斯的一切清新又健壮的事物表示着同情。""最有美感经验、最热烈的人,是懂得来凝神观赏这幅描绘一群巡礼和游方者在教堂的广场上,等待圣像出现底概括图画的","这里没有什么伤感的成分,也没有什么虚伪的理想化,民众就以原来的样子,带着他的缺点、粗野、不开通而呈现出来。""然而这些贫穷而无知的游方者,这些迷信的农民,在我们这里引起的不是嘲笑,不是厌恶,而是怜悯与同情。"① 杜勃罗留波夫坚持现实主义的创作取向,所以,能把创作者那广阔的社会生活体验的内容,进行具有现实价值的社会学阐释。作家正是坚持现实主义的创作取向,把自我的体验投注在社会生活的每一生活现象之上。正因为作家关注社会生活、关心社会变革、关注民族的前途和命运,作家才忽视个人的悲痛和欢乐,而把注意力集中在民众的自由上。这种现实主义创作精神,总是推动着历史的进步和社会的进步。从审美价值体验类型上来看,开放的自我体验者,其创作倾向是现实主义,而不是现代象征主义,或者古典浪漫主义,他们给现实主义注入了生机与活力。这种开放的自我体验者,在创作过程中,是极富历史现实主义精神和现实战斗精神的,他们总是把文学当作改造社会的有力武器,去唤醒民众,去推动社会生活的历史进程。他们的创作情绪从总体上说,是偏于激昂慷慨,并充满乐观主义精神的。这种创作精神,在我国文学批评和创作中,一直被奉为主导精神。

---

① 《杜勃罗波夫选集》,辛末艾等译,人民文学出版社 1959 年版,第 52 页。

开放的自我体验者，对现实问题的思索富有历史主义精神，因为任何现实问题都是历史问题，而任何历史问题皆可以转化成现实问题。开放的体验者，在体验过程中总是从历史和现实的关系中建立起精神联系。历史与现实生活中的人皆活在作家的记忆之中，艺术家所要表现的人物都是人们在现实生活中异常熟悉的。借这些熟悉的人物，作家演化成生命的悲壮交响曲，艺术家总是用具有生命力的语言符号，把这些“熟悉的陌生人”重新塑造出来。鲁迅的阿Q、老舍的祥子，都可以在现实生活中找到原型。这些典型，既可以说是现实人物，又可以说是历史人物。生活中的人物转变成艺术形象，正是通过作家深刻的思想洞察力和现实的强烈体验而表现出来的。艺术家笔下的船夫与农夫，皆出自作者深刻的思想洞察和概括，所以，现实主义作家大都是开放的自我体验者，这已为艺术史实所证明。对于开放的自我体验者来说，他们不仅要把现实历史中的人转变成典型，更为重要的是：他们要把现实历史人物转化成为文学的艺术形象。从社会学的角度来看，农民运动、学生运动、政治运动，通常是社会历史转折的契机，对于自我封闭的体验者来说，通常无法直接表现这些重要的历史人物；而对于开放的自我体验者来说，这些重大的历史人物总是艺术表现的根本问题。正是由于他们对生活历史与生存真实的价值体验与价值反思，他们总能再现历史的史诗。例如，中国“文化大革命”，开放的自我体验者，总是借助现实主义的表现方式，深刻地揭示这一政治历史时代对中国社会的巨大破坏性和人们精神遭受的巨大创伤。这种体验，不可能是封闭式的，只可能是开放性的，对于艺术家来说，历史人物正是探索人性的社会标本。只有真实地展现这些特殊时代的特殊人物，艺术才会显示出真正的穿透力，这种开放的视野必须具有广阔的生活体验。

现实主义文学，之所以为许多作家和理论家所积极提倡，就是因为现实主义文学最真实地建立起了历史与现实的联系，表现了艺术家强烈的社会责任感和文化使命。通过多维社会关系和文化关系的揭示，艺术家们才真正雕塑出历史的巨像，写出真正的英雄史诗。除此之外，开放的自我体验者，最注重建立艺术与未来的联系，因而，审美理想问题也是现实

主义文学创作的中心问题。开放的自我体验者是极富斗争精神的,他们敢于同黑暗社会和封建势力相对抗,不仅深刻地反映和表现人民群众的社会斗争史,而且表现了人民大众的美好社会理想,总是洋溢着激进的民主主义精神和乐观的自由精神。开放的自我体验者,总是以积极乐观的奋斗精神鼓舞人们正视现实、反抗现实,并坚信胜利和希望的实现。开放的自我体验者,正是通过审美理想去鼓舞人们、召唤人们、教育人们,在艺术作品中,审美理想总是通过新人形象表现出来,新人总是闪耀着理想主义的光芒。只要与封闭的自我体验者进行一些比较,就可以看到,开放的自我体验者所具有的一些特点:那便是积极、勇敢、乐观,正视现实,批判现实,并对未来充满希望,他们愿意深刻地反映广阔的社会生活,表现广大民众的精神生活,描绘社会生活复杂而又冲突的景象。开放者的心灵是直面生活的勇敢体现,开放者是力量的象征,但是,开放者的自我体验,由于忽略对社会繁华背后的深刻精神本质的洞察,所以,对未来生活的理解又通常过于乐观,这无疑减弱了对现实的批判力量。

2.2.4 价值互补与审美自由体验类型的内在整合

在审美价值体验与生存价值体验的自由想象与思考中,价值论美学的许多有意义的问题,皆可以通过创作解释本身获得深刻说明。事实上,通过对审美价值体验这两种不同体验类型的分析和比较,可以发现,体验类型的形成,取决于作家的社会态度、生活遭遇、个性气质、审美趣味等多方面因素的共同影响。体验类型之间,显然,是存在巨大差异的。任何体验类型都具有独特的价值,但也具有不可避免的弱点,重要的是,我们要正视不同体验类型的独特性,从而显示独特的创作取向。作家只有在人类精神生活的深度和广度开拓上作出不懈的努力,才能开拓艺术表现的无限可能性,从而揭示社会生活的复杂性。审美价值体验类型,决定并制约了作家的创作取向,而作家的创作取向又表现出作家的审美观念、价值观念、精神形态差异,更为重要的是,揭示了生活的多重价值。我主张不同的体验类型和不同的创作取向之间,应该具有精神渗透力,从而凸显艺

术精神的丰富性、复杂性和深刻性。从价值论美学的方法和目标来看,一方面,要看到事物之间的密切联系;另一方面,又必须看到事物之间的细微差别。通过比较,就有助于正视审美问题本身,并有助于回归到生命本体的把握。从这个意义上说,审美价值体验问题,在价值论美学中占有十分重要的地位,它也是作为基本思想线索贯穿在我的论述中。因而,通过价值论美学的探索,作为富有创意的"体验哲学"之建立,也就有了现实可能。通过体验哲学的系统阐释,创作体验的形态和特征与创作体验的复杂取向,也就会获得深刻的说明,这就是价值论美学所追求的在整体中求差异和在差异中进行整合的思想目标。

在此,需要进一步追问:深度体验与广度体验、封闭体验与开放体验、宗教体验与道德体验,在同一审美主体那里,能否统一?如果不能统一,是何原因?与此同时,也应进一步追问:不同的体验方式之间,是否存在审美价值大小的区别?如果存在,又是何原因?从东西方美学史或艺术史上,可以看到,心灵的开放度与艺术家的个人气质有着密切的关系,审美的价值取向,是由艺术家的生命个性或艺术家的生存境遇所决定。应该说,这两种审美价值体验类型,既可以在同一艺术家身上得到体现,也可以在同一艺术家身上形成分离,关键在于:艺术家的生命境遇、生命个性与生命选择,其不同价值皆可以发挥到极点。事实上,不同的审美体验类型,可以满足不同的审美接受者的需要,可以揭示生活的丰富复杂性。

封闭性体验类型,也可称之为孤独性体验,它既可以源于艺术家的先天生命气质类型,也可能源于艺术家后天的生命境遇,也就是说,天赋的特质与后天的境遇,皆可能使艺术家倾向于"封闭性体验"。不是说,艺术家应该天生具有孤傲的气质,而是说,假如艺术家天生具有孤傲或内向的生命气质,就应该包容它或宽容它。孤傲或内向的艺术家,有其不同的境遇,有的命运多舛,有的宁静安详,这在很大程度上取决于他/她的生活条件或处世方式;如果宁静自处,就会减少矛盾,生命安详自如;如果决不苟同,就可能痛苦相伴,尝尽生活的酸甜苦辣。人生就是如此矛盾,我们希望独立而自由地生活,但是,又不得不在复杂的社会关系中生活,个体的

生命意志与他人的生命意志之间，为了生存的优越地位，必然存在剧烈的冲突。作为艺术家，只能顺从个人的生命天性，以其独特的生命价值立场去面对生活世界。封闭性价值体验，绝不是空洞无物的，它就是面对世界重构世界的方式，在封闭的体验者那里，他们总是贴身地与生命对象保持深刻的精神联系，或者说，在艺术家那里，一切生命事物都可以成为人类生命的象征。也就是说，他/她会把自然的一切看作是人的生命象征物，于是，当艺术家看到河流欢笑时，艺术中就显示出生命的温暖；当艺术家看到秋冬之季的山峦与枯树，艺术中可能充满生命衰败的迹象。正因为如此，从八大山人的画中，你可以看到孤独而狂狷的生命体验是如何通过与山石、落木、飞鸟对语得以呈现，在黑白画中，那种生命境遇的变化，使他意味到生命的严酷，不过，在生命的寒冷季节里，他还是愿意像孤鸟一样睥睨这个世界，显示出他内心不屈服的生命意志。孤独的体验者更多生命的伤感，他们会为生命的消逝而哀叹，他们也会悲秋悯冬，专注于长夜悲歌。

孤独的体验者，在什么境遇下可能对生命形成新的看法？这就需要人生的真情与温暖让他/她感动，孤独的体验者对世界的悲悯体验，可能因为世界的残酷而加剧。例如，两次世界大战，加深了战后艺术家对生命的苦难体验，犹太人的生命苦难史，加深了以犹太人为题材的叙事艺术的悲悯色调。必须承认，孤独者的悲悯体验并非一成不变，也就是说，他们并非永远只能悲伤地歌唱。当他们得到生命的温暖时，感受到了人世的美好时，当他们真正看到了美好生活的德音时，也会为生命而欢呼，在他们的艺术中，就不会只有愤怒和孤傲，就不会只有悲悯与伤感。温情可以感动世界，也可以感动艺术家，正因为人世间充满着这些感动，生命才会富有力量。

再说开放的体验者。这些艺术家是生命的歌者，也是生命的欢乐者，他们乐观地看待世界，对世界充满了希望，他们善于从生活世界中去发现美。如果说，封闭的体验者总是以悲观的眼光看待世界，那么，开放的体验者则总是用乐观的态度去看待世界。开放的体验者知道，世界充满了

邪恶与苦难,他们就勇敢地正视这些苦难,甚至可以说,他们有时对苦难能够客观冷静地对待,能够用白描的手法,让苦难的生活再现于笔下,不过,在这种苦难的正视中,他们并不忧伤,他们相信,美与丑、善与恶、真理与谬误、正义与邪恶,总是相伴相生的,他们不相信单维的世界,不相信只有美的生活,也不追求纯美的生活。关键在于:当丑恶与苦难主宰世界时,我们要有信念战胜它,他们通过正视苦难而让人们对生活充满乐观的期待,而不是在纯美的世界中幻想美丽的生活。开放的体验者,是否可能转变成封闭的体验者,应该说,这是完全有可能的。当他们的生命境遇发生了变化,他们能够运用别样的眼光来看待生活时,他们的审美价值观念就会发生转换。许多共和国的诗人,在未经历"文化大革命"之前,对共和国的生活充满着理想的期待与憧憬。但是,当他们在"文化大革命"中身经苦难时,当他们重新体验底层世界的艰辛时,就不再采取革命现实主义与革命浪漫主义的创作方法,相反,他们更留恋现代主义的创作方法。面对分裂与异化的世界,他们重新思考人生与人性,重新思考审美与自由,不再从表象的乐观中去想象生活,更不会顺从外在意志去构造美丽的生活。艺术家并不总是自由的思想者,甚至可以说,许多艺术家都是世俗社会的逗乐者,他们根本就没有自由的思考,也没有自由的心灵想象,他们只知道逗乐,让人们欢笑。事实上,这是艺术家无法避免的宿命。生活需要"逗乐",自然就要有"逗乐的艺术家"。逗乐,是不是真正的艺术家?严格说来,逗乐不是艺术家的使命,但是,"逗乐"确实是艺术的职能,历史上的艺术不少就是为了"逗乐的",并没有高远的艺术目的与崇高的艺术境界。

自由的艺术创作者,是为心灵而创作,而不是为了逗乐而创作;艺术也需要小丑,小丑就是为了生活逗乐的,但这绝对不是艺术的主要任务,或者说,满足于简单的逗乐是不会诞生真正的艺术的。艺术要满足人们精神的欢乐,而精神的欢乐或精神的需要,对于审美存在者的自由生命体验是极其复杂的。艺术的职业化,确实不可避免地要担负小丑的职责,因为大众需要小丑,但是,从艺术主体性意义上说,艺术家如何通过艺术表

现自己的思想，表现对社会的理解，表现出对生命的思索，就需要艺术家更为深刻地体验与理解生活。在生命的自由之思中，我们不仅需要探索生活的广度，而且需要探索精神世界的深度。逗乐的艺术，是民间的艺术，它不能占据艺术主导，它永远与民众的欢乐相伴，有其地位与价值，但是，自由的艺术史不能过分突出小丑的艺术，就像我们的日常生活中，小品艺术占据了艺术市场，仿佛节日的艺术，只能是逗乐的艺术或小丑的艺术，结果，真正安宁神圣的生命艺术没有得到重视。从生命的深度与广度探索，从生命的悲感与喜感体验来看，我们的艺术相当难以达到深度，因为整体文化氛围没有强调深度艺术的地位。所以，歌剧艺术与交响乐艺术、先锋艺术与探索艺术，总是“小众的艺术”；其实，“大众艺术”与“小众艺术”，只是艺术的外在形式。作为独立自由的民族艺术，应该探索生命，反思历史，重建价值信仰，这才是艺术的核心任务。所以，开放性体验与封闭性体验，在审美生存价值的深度与广度体验中，必须构成生命价值探索的互补形式。从艺术家的毕生艺术创作而言，深度体验与广度体验、封闭性体验与开放性体验，是可以包容的，因为生命在发展，观照世界的艺术方式与审美价值立场就不可能不变，反过来说，要想在同一时期同时进行两种不同的价值体验，一会儿欢歌，一会儿悲哭，这是很难的，也是不必要的，因为真正的价值体验必须是“深刻的人生震动”，不是外在的形式变化。如果没有深刻的人生震动，只有形式与主题的转换，那么，艺术家的深度体验就不会丰富真实；一切艺术，皆源于艺术家的生命真性情，仅靠虚构与想象，根本无法维护生命的真实。生命的真理，只能源自于真实的生命价值体验与自由的审美想象。在审美价值体验的丰富复杂的类型中：深度价值体验，让我们更好地理解生命存在的心灵悲怆或生命的神圣欢悦；广度价值体验，则让我们能够更好地理解人类生活世界的丰富复杂的精神存在力量。正是在这两种基本价值体验类型中，可以发现，悲感形态与喜感形态、宗教价值形态与道德价值形态的丰富性审美思想意义。

第三节　重建审美体验与价值体验的内在联系

3.3.1　形象认知与概念反思:价值体验的二维

审美体验与价值体验的联系和区别,可以通过"形象认知"与"概念反思"予以理解。从本质上说,审美体验的核心是"形象之思",由形象之思体验对象的生命存在意义,并进而反省自我的生命存在境遇。价值体验则相反,它是由个体内心的自我反省进而上升到人类生命存在的普遍价值的反省。审美体验,更多的是从外在审美对象进入内在想象和生命反思的过程;价值体验,则是由内在生命体认进而上升到外在生命存在的价值确证。或者说,形象认知与概念反思,是审美价值体验的二维;只不过,在审美体验中,"形象认知"优先于"价值反思";在价值体验中,"概念反思"优先于"形象认知"。

形象认知是具体的,大致可以分成:日常生活的形象认知与艺术对象的形象认知。前者包括自然对象的形象认知、人际生活的形象认知,后者包括民族艺术的形象认知、异域艺术的形象认知。从时间意义上说,日常生活认知,可分成:历史生活的形象认知与现实生活的形象认知;艺术对象的形象认知,可分成:古典艺术的形象认知和现代艺术的形象认知。时间与空间,是形象认知与生命想象的基本结构模式。概念反思是抽象的,人类的价值原则根源于生活经验,但是,在民族智慧的自由作用下,价值理想与价值原则抽象成具体的概念。例如,自由、幸福、美德、至善、勇敢、优美、崇高、高尚、优雅等等,这些概念,有些是美学的,有些则是道德的,更多的是伦理概念,只有通过伦理概念才更能体会其思想价值。价值原则,皆是自由的生命原则或至善生活的美德要求。如何进行价值体验?个体生活的经验与普世的价值原则相结合,通过概念的中介,形成生命的自我评价与自由评价。

人类生活应该形成审美自觉,我们的日常生活与艺术生活中充满了

美。问题在于:我们是否在意生活中的美?其实,人们从不同形式上参与了日常生活与艺术生活的审美,甚至可以说,日常生活审美与艺术生活审美,须臾不能离开我们的生活。当然,由于生活的自由度不同,具有闲暇的人与物质自由的人,更多地参与了日常生活与艺术生活的审美;而忙碌与穷困的人,则较少地参与日常生活与艺术生活的审美。这实际上就是马克思所谈到的人的全面解放与自由劳动时间或闲暇时间获得的重要意义所在。当人类的物质生产与精神生活获得统一时,审美的自由增多;当审美的自由增多时,人类生活的自由价值就能得到更充分的价值确证。从自由理想的社会来说,每一生命存在,应该重视日常生活的审美与艺术生活的审美;这就要求人的生命活动不能过于繁忙,要有闲暇时间与游戏活动。这是理想或正常的社会必须保证的生命存在方式,事实上,我们的社会不断增加假日,不断减少工作日,就是为了保证人民的自由休息时间。人是依赖快感与美感生活的,如果没有快感与美感,人的生活就失去了自由意义。

日常生活如何审美?这就要求每一生命存在者能够自由地审视自己的生活,照顾自己的生活;审美能够成为生活的动力,必须从广义的自由与审美体验意义来看待日常生活。审美在日常生活中是自觉的,并不是理性强制的。人们天生地关注自己的容貌,在意自己的服饰,在意自己的居住环境;越是自由的生活越重视生活的美化,越是不自由的生活越是忽视美化生活。这是极有意思的现象,自由的生活者非常在意美化自己的生活,他们善待美的事物,同时,创造美的生活。例如,自由的生活者会非常在意室外的环境,修饰花园草地,栽树植花。当无法改变外在的生活环境时,他们更注重美化室内的生活,他们种植鲜花和绿色植物,让植物和花卉美化自己的生活,他们并不在乎这些美的事物所具有的生命价值,更重视这些事物的形象所产生的美感体验。与此同时,应该看到,审美存在者每天都要美化自己,包括自己的面部形象与衣饰形象,这些美化总能给人带来快乐。日常生活审美,是生命的本能要求与社会要求,通过美化生活自身,确证自我生命的意义;快感与美感的创造,就给日常生命存在提

供了自信、快乐与幸福，这就是美感生活的生命存在价值。

日常生活的艺术审美，与我们观看电影与电视、倾听音乐与歌声、观赏绘画与书法有关。艺术的审美，有低俗的形式，也有高雅的形式。低俗的形式，如看民间小戏、相声小品、民间歌舞，倾听民间故事，看电视剧；高雅的形式，如听音乐会，观赏歌剧，观看画展，欣赏戏剧，探索先锋电影，等等。生活中充满了艺术，艺术满足了人们的审美要求，正是艺术给人们的生活带来了丰富的体验与快乐，即使是在文化荒漠的时代，艺术依然有自己的价值。当然，在物质生活高度发展，经济生活占据生活主导的时候，艺术生活仿佛退居其次，但是，人们依然需要艺术的生活，只有在艺术生活中才能得到超越性快感。日常生活与艺术生活中的审美，都是具体的、感性的、形象的体验，它给我们的生活带来快乐，可能没有明确的概念反思，但是，它给我们的生活带来的快乐和价值，完全可以通过概念反思来加以解释，事实上，形象的审美体验，只有通过概念反思才能得到价值体验。日常生活审美，从根本上说，是感性自由的具体的生活，审美体验是意向性体验与形象性体验的自由状态，它充满着形象的快感，并不要求理性反思与价值判断，因为在感性自由体验中或在审美实践中，生命存在者本身已经获得了自由美感与感官快乐。

价值体验与审美体验不同：前者必须要有反思判断与概念认知，它是主体性生命存在者的自觉反省与理性判断；后者则要求主体性生命存在者与对象性事物共在，通过意向性体验，从自然与艺术中获得自由的生命快感。严格说来，价值体验是对生活意义反思的理性要求，仅有感性生活与形象审美体验是不够的。为了能够理性地生活，还需要进行理性生活价值反思，通过概念反思，更好地理解生命存在的价值与意义。我们的生活中需要进行情感交流，但是，无法通过形象直观来交流，它需要关于形象的言说。也就是说，语言才是情感交流的重要媒介，形象的交流是主体与艺术形象之间的沉默交流或心灵交流，它可以作用于人的情感，却无法形成主体间的自由交流；形象只能通过艺术作品的存在形式让我们直观，思想交流需要我们通过语言中介进行主体间的思想确证。道德价值判断

或生命价值反思,对概念本身形成了思想信赖。概念言说,在我们的自由思想交流中,可以促成生命价值的自由理解,形成生命价值的自由确证。当我们形成了时代价值或普世价值信念时,价值体验就能使公民之间或主体间形成思想交流与解释,这样,概念反思与理性生活评价,就进入了我们的生活。我们的生活实践需要符合公民价值信仰,反过来,公民的自由价值信念有助于普世生命信念的确证。应该说,我们的基本价值信念,是在长期的生活中形成的,它已经超越了具体的生活形象,成了价值象征符号。美德价值,在我们的自由反思中具有特殊的意义。例如,公正、正义、平等、自由、美好、至善、勇敢、奉献、友谊,等等,在生活中,就具有了特别的交流价值。当我们得到这种美德概念的评价,生活就洋溢着幸福与快乐,生命中就有了自由而特殊的价值体验。价值体验,最初指向道德概念的心灵化反思,由于经济价值观念的参与,价值体验自身具有生存评价的意义,即经济价值的增大有助于生命价值或道德价值的实现。不过,价值体验主要指生存的道德评价及其意义确证,经济价值只是价值评价的外在尺度。

价值体验,包括一般的快乐与幸福价值体验,也包括巅峰价值体验。价值体验,能够使我们的生命快乐,它让我们的心灵与情感充满着激动与兴奋,生命的所有潜能被自由地激活。价值体验,往往是在自我评价与他人评价中获得的,人们得到的他人评价越多,其生命的自由价值与快乐程度就越高,人们皆渴望那种在大众面前享受真正的价值体验。只要是真实的审美快乐体验,对于普通人来说,得到大众的认可,其生命价值的体验之快乐程度就高涨。巅峰体验是幸福的价值体验,它能够使我们的生命力量得以延伸,能够提高我们的生活质量。我们不能忽视生命价值快感的体验,当然,在快感体验中,普通人的价值体验与英雄的价值体验并不一样,虽然英雄的价值体验也是从普通人的价值体验提升而来,但是,相对而言,普通人的价值体验要求比较低。对于普通人来说,只要是生命得到了意外的满足或获得了小小的成功,生活中就洋溢着欢乐和自由,由此,更热爱生活并感激生活,相对而言,在任何社会中,总有生活的英雄,

这种生活的英雄是各种各样的，其重要特征在于，能够经常地反复性地获得生命的快乐体验。对于普通人来说，极为难得的快感与幸福体验，可能在英雄那里，是极简单容易的，因而，他们可能超越简单的幸福体验与价值体验，要求生命中有更高的幸福或更高价值的体验。这种更高更幸福的价值体验，就不能只是自我的生命价值体验与快乐，而是整个民族或人类的生命幸福与快乐；更多的英雄，把民族的幸福或人民的欢乐看作是生命的最高价值。越是伟大的人物，其生命价值体验的要求就越高，当然，真正的英雄的生命价值体验只能在历史生活中才能得到真正的评价。

当然，在审美体验与价值体验中，形象认知中有概念的潜影，概念反思中也有形象的潜影。这样，在人的生命自由活动中，就形成了审美体验与价值体验之间的自由沟通与交流。生命体验，即由形象认知进入概念反思，由观念呈现进入形象想象，这是人类生活活动的二维性，即形象性与思想性紧密相关，不可或缺，这是审美体验与价值体验的独特关联方式。概念认知，具体表现为在审美价值体验中形成自由的价值评判，即我们不只是要感知审美形象，而且要体认生命的意义。通过言说审美价值体验，形成生命的自我价值确证，在诸如勇敢、美好等言语评价中，得到生活的快乐。什么是美？什么是公正？什么是自由？在这些美德概念的自由言说中，我们的价值体验就超越了具体形象，使审美形象获得了价值评判意义。概念反思，形成的是审美价值体验的思想，而不是形象。形象是审美体验的中介，思想则是价值体验的中介。在听到美丽、勇敢、坚贞等美德概念时，会有美的快感；在听到丑陋、羞愧、无耻等负面德性概念时，会有丑的痛苦。这就是价值体验，它通过概念来激活我们的生命想象，在相同的概念反省下，形成生命道德价值间的自由生命交流，通过生命的自由交流，我们获得了生存价值的充盈体验。其实，价值体验中的美德概念体认，包含着每一个体的自由思想任务。形象体验与概念沉思，在审美价值体验中就完成这样的合作，它主宰了我们的生命审美活动，这就是审美体验与价值体验的基本区别与生命关联。

2.3.2 审美价值体验与自由生活的本质观照

在生命深处，寻求心灵想象的自由与精神快乐的提升，这是审美体验与价值体验的关键。从体验美学或价值哲学意义上说，审美体验与价值体验这两个概念，并不标志特殊美学和哲学的诞生，而是指明可以从特殊的角度契入美学和哲学的根本问题。审美体验，即从体验入手，揭示审美的内在运动过程；通过体验内容的展开，呈现精神世界的复杂性、神秘性、诗意性，凸显实践理性、纯粹理性和历史理性，从而确证生命的价值和意义，获得生命的智慧和勇气，并通过体悟、领会、理解，获得生命的本质直观。审美体验，必然关涉价值哲学；价值哲学，即以价值问题为核心，通过对人的生命活动的价值反思，从而判断生产与实践、创造与智慧、牺牲与理想所具有的社会意义、历史意义和生命意义，尤其是人的审美实践、道德实践、宗教实践、生产实践所具有的实在性与超越性相统一的生命文化意义。在价值体验中，价值观念是主体生存的根据，价值理想是主体生命追求的目标，价值寻求的过程，是理想化、社会化、生命化的过程，也是内在体验与内在反思的过程。

价值，既体现在道德实践中，也体现在生命创造的产品中，因而，通过客观外在的对象化成果来判断生命创造本身所具有的价值和意义本身，就是人类浪漫化、理性化的实践活动。因此，把审美体验和价值体验从特殊的维度上结合起来，是完全可能的。通过对体验问题的心理本体论考察，就可以揭示体验的内在机制及其体验的诗性与历史性的统一，呈现艺术世界本身的复杂性和生命创造性，这必然展示并证悟出生命创造本身的意义和人的生命艺术化所具有的普遍解放性意义，这正是我们要证悟的“生生之德”。体验本身，是没有边界的，也不是语言所能完全表达的，这是由体验自身的特性所决定的。体验，作为个体的自由生命活动，显示出：体验总是主体的体验，体验的内容受制于主体自身。主体自身的智慧愈高、阅历愈广、天赋愈显，那么，体验的内容就愈丰富、愈快捷、愈复杂、愈神秘。主体体验的内容，无法传达给他人，因为私人经验的沟通，需要

悟性来合作。例如,《庄子》是庄子精神体验的产物,他的文字,无法使他的体验澄澈透明。我们只能根据这些文字信息,去体验庄子所把握的东西,并进而体验庄子的意向性对象,从而获得迥异于庄子的更新更广泛的体验内容。悟性愈高,这种审美价值体验也就愈能阐发幽微、洞察秋毫。主体的体验,还受到自身经历、经验、才能、精神状态、智慧水平等诸多因素的影响,因而,愈是复杂神秘的意向性对象,愈需要不断地体验。应该承认:体验,是不断反复、不断超越、不断积累形成的;体验,绝不是一次性能完成的,它需要多次性反复,体味愈久,其洞察也就愈深。领悟的过程,是才力不断发展的过程,因而,体验的内容,也是不断丰富不断接近事物本质的过程。一开始,体验总是现象的体验,生命处于感性化状态,只有不断地体验,才能不断地发现,这样,体验活动才能获得"本质直观"。还应看到,体验是历时性体验与共时性体验的自由综合;审美价值体验本身包含的信息是极其复杂的,它需要在时间维度中展开。"过去",在体验记忆中,尤其关键和重要,过去是巨大的空间,意味着生命的全部档案的重新温习。在回忆中,历史的东西必然关联着现在和未来,因而,体验是对生命的反思。过去的生命中一切都被复制、被激活,然后,在静穆中加以判断。有兴奋,有痛苦,这种复活,这种回忆内容,特别具有体验的价值。

人正是通过生命的自由回忆获得智慧的。例如,柏拉图的迷狂和回忆说,正可以视作对体验过程与方式的高度概括。体验,具有弥散性和扩散性特征。审美价值体验,通常是由具体的点状弥散开来,漫无边际地在历史记忆中伸延。例如,历史人物,在审美价值体验或回忆中,漫无边际地呈现,无法抑制地在体验世界中表现。这种弥散性,是指体验行为本身牵涉多方面的问题;这种弥散性,实质上,是主体性心灵世界中无所不包的浮想联翩过程与生命文化内容。世界有什么存在,这种体验的弥散性就有可能联系起来,历史的、哲学的、民间的、政治的、文化的、传播的、宗教的、经济的、伦理的、商业的、乡村的、城市的,一切都有可能弥散开来;正是在这种混沌迷茫中,体验者获得生命的顿悟和智慧。还应看到,体验是价值选择和判断。从主体性生命意向活动来看,体验本身就是选择和

比较,就是在大的背景中选择有价值的东西。我们的审美注意不可能投向每一点,总是在对象中有所选择和发现。例如,在北京,当你坐在颐和园万寿山的山顶时,你的注意力,既可能被远处的天际云彩或湖中浩渺水雾所吸引,又可能被眼前的楼台庭院中传出的声音所吸引。只要被某一点所吸引,就是在进行定向的价值判断。这种判断,又通常与我们习见的山水,尤其是故乡的村居加以比照。体验是不断变化的过程,也是不断进行价值判断的过程。体验的结果,通常也是价值判断的暂时中止。例如,当我们身遁杭州灵隐寺时就是如此,常为那山、那水、那洞、那神秘的氛围所吸引,此时,审美主体的价值判断也就自然具有了宗教体验意识,因此,体验作为回忆与反思的活动,必然关联生命价值的内在判断。

体验的获得与体验者的特殊心理密切相关,这种体验的本质直观,通常,必须与体验方式结合在一起。从这方面来说,审美价值体验具有如此亲切而生动的审美生命感知要求。例如,体验要静,这意味着体验是独立的审美静思与内在自省的过程,静穆的反省是体验的基本功夫,古代哲学家强调说,"理惟有在静中得之"。古人的静坐和打禅,就是体验的过程,事实上,陆学很重视通过"静坐","发明本心",这就是体验的方式与目的。朱熹曾指出:陆九渊的修养方法,是不读书,不求义理,只是"静坐明心"。陈淳也说:"象山教人终日静坐以存本心,无用许多辨说劳攘。"静思中的生命体验与审美体验,实质上,就是生命与世界共在,精神与神话交互的无言之美,也是无言之智慧领悟。陆九渊把"静坐潜心",作为他的重要的存养功夫,这种静坐体验,是体道明理的方法。据白沙自己所说,在静坐中得到体验,这种体验,就是"此心之体隐然呈露,常若有物",他教人说:"为学,须从静坐中养出个端倪来,方有商量处。"所谓"静中养出端倪",就是指在静中见呈露的心体,有"常若有物的体验"。① 静想、默想、沉思、禅悟,都是体验的结果,其实,审美体验并不只是安宁静谧的,体验也可能随着生命的感奋而陷入"迷狂"。例如,古代诗人创作常重视药物刺激,获得

① 陈来:《宋明理学》,第3章,辽宁教育出版社1993年版。

云里仙里的感觉，相对说来，西方人以烟、以大麻获得迷狂效果，应该说，中西文化中皆有的饮酒作乐，即为了获得迷狂式体验。迷狂中有真性情，迷狂能有奇妙的体验和想象，达到迷狂，有静的方式，也有动的方式。如果说，新异的刺激，欢乐状态所达到的迷狂是动的方式，那么，在静坐与养气中获得了迷狂效果，则是宁静的必然思想要求。在审美体验与价值体验的过程中，动中有静，静中有动，思想与心灵相统一，内心与世界相和谐，在此可见一斑。在自由想象与审美体验意义上说，体验要有对象的选择；任何体验，皆是关于对象的体验，是作为体验主体与体验对象之间的单向的或互动的思想结果。从审美体验意义上说，睁眼看世界，审美对象即进入心灵，对象易于寻找，心有所游，心灵就有自由的思想与价值体验。当体验者进入自由境界之时，在闭目养神中，体验主体的心灵活动具有内在的确定性与指向性，如心想莲花，就能定于一端。事实上，在神秘体验或宗教体验中，体验者可以静心体验，例如，西方文明生活中的体验主体，心中想着耶稣画像，便能臻入圣洁之境中。生命体验与审美体验的自由连贯，离不开体验者的心灵独运。体验是意向性选择的自由结果，所以，体验者要做有心人，这是审美体验与价值体验的基本功夫。按照美学家的看法，体验者，一方面作为普通人隐没于人流中；另一方面，又喜做便衣警探，甚至，像猎犬在丛林中搜索猎物。当目光有意识地搜索体验的对象，形象体认与价值沉思就会存系于心，获得丰富的精神呈现。在审美体验与价值体验中，体验主体与主体体验之间，或者说，体验主体与体验对象之间，要进行自由的思想交流和表达。体验到的东西，要尽力言说出来，虽然在审美体验与价值体验中"道"在心里体验到了，"握手已违"，但是，仍要通过语言进行审美交流和表达。正因为言无言、言不尽意，才会产生体验的循环和往复，这些，都是体验的基本功夫，没有这种体验的工夫，只能与道远，与智慧相违，与心灵相抗衡。

古人认为，"道心惟微"，是指道心精微隐蔽，很难由认识去把握，所以，人须在喜怒哀乐未发之际体验，即，体验"道心"。按照儒家的体道功夫，把握道的方法，应是在静中从容体验，诉诸内心直观。哲学家的体验，

多是学院式的，在静中体验，在团体中交流与传达。艺术家的体验，则多与对象打成一片，风景画家朝夕与山水相对，参悟山水的生命秘密，人像画家则与人相对，描摹心灵智慧和情感，感悟生命力量的外现。音乐家谛听，小说家倾听，在有人无人处听，听出悟出生命的故事和意义，从而进行艺术创造和传达。一切体验，最终必然回归到对生命价值的发现和领悟上来。正因为体验具有如此复杂的特性，总是具有一定的指向性，这种指向性，决定了体验类型的丰富性。从本质上说，体验总是生命的体验，因而，体验具有一定指向，必然与生命整体相贯通。最本原的生命体验，是浑然天成的，具有广泛的包容性及复杂性，它涉及多方面的内容，或者，可以看做是诸多体验类型的总称。一般说来，生命体验的复杂性呈现，正是审美体验与价值体验的复杂性呈现，所以，从广义上说，生命体验与审美体验相统一，其他体验，皆可以由此延伸。最本原的体验，即生命体验或审美体验，它无所不包。在审美体验与价值体验中，具体的体验类型，解释者完全可以进行丰富性归类。例如，在诸多体验形态中，生命与自然的本源联系，使得自然体验具有自己的优先性。自然体验，是关于大自然的全部体验，上至风云电雷，下至花鸟草虫、森林大地、江河湖海、山峦沟壑。人造物，例如建筑、工业机器、商品，等等，皆可列入自然体验之中。从生命活动的历史记忆来看，人生体验，具有体验内容的丰富性。人生体验，是对特殊的人类生存的体验，对人性的体验，对人的文化的体验，对人的日常生活处境、需求、欲望、情感、观念、思想的体验，对熟悉的、不熟悉的、民族的、异族的、故乡的、异乡的，不同肤色不同地域的人的思想和情感的体验，皆可以自由呈现与价值共在。体验的复杂精神指向，在不同的文明生活中，皆包括对民族政治、经济、法律、文明的体验，形成独特民族精神价值规范。从价值体验意义上说，道德体验是体验的当然性内容，决定了体验的价值。道德体验，是对人性善恶的判断和体验，是对天地人之本性的体验，它既是对天道的体验，也是对人道的体验。在传统文化视野中，人们仅把道德体验看做是人伦或良知的体验，的确过于狭隘了。在神秘主义视野中，宗教体验，在体验中具有超越性思想意向，它超越了一般的

人生经验，指向宗教、指向神。在神的世界观念中体验一切，尤其是体验神灵降福的荣光。感官体验，显示了体验的快感价值取向，它是生命体验的具体运动方式。

人生在世，必然要从事各种不同的生命劳动，在劳动过程中，我们会获得十分奇异而复杂的体验。民族文化体验与民族艺术体验，显示了审美价值体验的独特精神内容。文化体验，是指对人类一切文化创造物的体验。民间口头文化、语言文化、符号文化，这是民族心智的果实，是民族精神的凝定，是民族心史的表征，正是通过这一文化世界去体验人的心灵。因此，诸多体验，实在不外乎是个体的体验，是主体的生命投入和精神反省。诸多体验，事实上，又是生命的智慧，通过生命体验或审美体验觉悟。通过文化的表层体验，通过个体的经验和超验的体验，获得对生命的理解，获得对价值的判断。体验，是人的生命的神性，之所以说"人是万物的尺度"，是因为人的体验把整个世界纳入到自我的理解体系之中。在这种体验的本质直观中，审美者洞见了生命的光亮。正是通过体验的丰富性呈现与体验间的自由合作，审美价值体验就具有了共同性生命原则与相似性精神想象。

2.3.3　审美本源对象与存在价值的澄明之境

体验不是空洞的，总是被具体对象所充实；体验是主体的体验，它有一定的指向性。这种指向总是关于对象物的，胡塞尔指出：正如每一意向的体验，都有意向对象和意义确证，通过这一意义，它与对象相关，反过来说，凡是我们称作对象的，我们谈论的，我们作为现实所面对的，我们认为可能或大概会发生的东西，不管我们认为它多么不确定，已经是意识的对象了；而且这意味着，不论世界和一般现实可能是什么和被称作是什么，它们必定通过充满着或多或少直观内容的相应的意义或命题，再现于现实的和可能的意识框架内。[①] 这就是说，意向性体验，总是指向具体的对

① 胡塞尔：《纯粹现象学通论》，李幼蒸译，商务印书馆1996年版，第211—216页。

象物;这种对象物,是自动呈现的经验给予,它取决于主体的看和思,取决于主体的亲历,取决于主体的在场性。

按照体验的内容,审美体验的原始对象,直接指向自我经验领域。自我经验,是人关于生活和生存的全部记忆和积淀。它是私人经验,对于领悟生命的秘密至关重要,虽然我们不提倡私人语言,但是,私人经验应给予特别的强调。私人经验,有可能无法获得普遍证明,但私人经验的真实性,是我们领悟存在和生命的直接依据。例如,《古兰经》,就是穆罕默德接受神示所获得的智慧创造,这种私人经验,开辟了智慧的纯洁的世界;艺术家的奇妙创作境界,全依赖于这种私人经验。私人经验能够打破经验惯例,它使一切不可能的成为可能,具有生命想象的可能性。基于此,张承志的私人经验或内在性审美价值体验,很能说明问题,他在沙沟回民之中体验生活,每次都获得奇异的体验,这种主体性新颖的审美体验与价值体验一起,作用于艺术家的精神价值探险,于是,他的语言形象创造和生命道德价值信仰的确证,皆显示出艺术的生命意义。无论是对自然山水,还是对文化秘密,无论是对民族英雄,还是对平民百姓,他从那种圣洁的朴素的情感中,体验到十分复杂神秘的东西,尤其是他与西北山川相对时,在那种残酷的风景中,他竟然能发现绝对的美。自我经验领域,是自我生命记忆的全部领域,古希腊人要求"认识你自己",正是在这种自我经验领域的扩展中,不断地发现自己的潜能和欲求。自我经验,是借助亲历和记忆积累的,记忆具有全部复杂性。例如,童年记忆,不仅有奇妙的想象,而且有极大的恐惧,一切在本能的生命方式中展开,尤其是当前的生命状态与这种生命记忆和理解有关。儿童,对一切都是好奇的,这种自我经验也就格外独特,它能影响人的一生。例如,关于神的自我经验,关于荒凉冷僻之地的自我经验,关于疾病的自我经验,关于美妙之天堂的自我经验,这所有的经验,皆能构成生命主体的神圣自由体验。当我们从这种神秘梦幻经验中脱身,便是关于实在界的体验,这实在界的体验,仍是关于天堂和大地、夜晚、古屋的神奇故事;构成另一侧面的则是:关于吃喝玩乐的经验、关于苦难的初步经验、关于学校的生活经验、关于成人世界的

原始经验。我们作为普通人，积淀着生活中的复杂信息，这博大的自我体验领域，有人不愿公开，有人则渴望讲解，尤其是初恋的甜蜜情感，充满曲折的爱情婚姻，人世间的争斗和悲欢离合。关于书本的知识，关于历史文化名人的传说和艺术作品，我们的全部感官所接受到的大自然、土地、神灵、家庭、故乡，关于寻求理想、人际关系、异地风光，一切的一切，皆能成为自我履历和人生经历的丰富储藏。这种自我经验的世界，正是审美体验的原始对象，在审美价值体验的自由确证中，价值主体通过平生的回忆，领悟到真理，领悟到人的复杂性，领悟到生与死的意义，领悟到生存的荒诞、异化、苦痛的本源，从而获得审美经验，并有意识地传达这种智慧的主体性经验，这便是创造的根源。审美体验，离不开自我经验，但也不能局限于自我经验，它不是被动地反思，而是主动地积淀新奇的自我经验，这就使得审美者的自我经验领域扩大到对整个文化、整个世界、整个自然宇宙的体验上面去。

审美体验的对象是自然万象，激发起创造性体验，它不是被动的，而是积极主动的。自然万象，奇妙复杂，而它又处处崭露出生命的机密。变幻莫测的天空，我们可以在白日体验，看它的日出日落、阳光云雾、夕阳美景、云蒸霞蔚、光芒春阳、阴晴变化，等等，因此，在艺术的自由想象中，我们有日神神话、有织女传奇、有关于太阳底下的一切的体验，这正是奇妙体验的心智创造。在夜晚，我们又有关于星空、月亮、月光、鬼怪的神话，有关于月夜下的一切的体验。在自由的体验中，大地在太阳与月亮星光的变幻下，激发着审美主体奇妙与复杂的想象；大地上的山川、河流、草原、丘陵、森林、雪峰、戈壁、沙漠、绿色世界、水、植物、动物，一切都显得生机勃勃并富有活力，与人的世界构成奇妙的和谐，因此，这种体验必然带来奇妙的创造。更不用说，在神性的思想光辉中，天空和大地更显示出奇妙的诗意，这在许多诗人的诗歌艺术中获得了极为奇妙而又复杂的表现。心灵，就在这种体验中获得了极大满足，获得了生命的乐趣。所以，历来关于自然万象的诗、画、音乐和影视作品，都是最美丽的想象与形象。自古至今，山水诗、山水画、风景画、田园交响乐是多么奇妙而醉人。生命的

一切，都展露在这自然万象之中，仿佛一切都充满神性，一切皆充满诗意。当然，我们不仅在自然万象中看到了美丽，也看到了恐怖、危险。例如，地震、洪水、雪崩、海浪、台风、雷电、火灾、干旱，我们由此看到了另外的生命自然景象。在这种体验中，可以获得对世界的崭新理解。如果说，20世纪以前的艺术以自然万象的浪漫想象为主导，那么，当代艺术则以自然万象的残酷想象为主导。在这种对立的体验中，我们获得了对世界的全部理解，获得了对生命的辩证理解。

在生命实践活动中，审美体验指向人类物质劳动和精神劳动所生产出来的产品。当我们面对人造的产品时，就会感叹人的伟大。例如，长城、金字塔、摩天大楼、卫星，充分显示出人的伟大。在工业创造方面，审美主体的自由创造显示了人的这种伟大力量，在公民的生活世界中，创造性主体充分利用自然并改造自然，显示出人类的豪迈气魄。人工河流、湖泊、城市、绿色田野、沙漠绿洲、森林，显示出自然美与自由美的统一。在改造自然过程中，获得了对大自然的真正理解，这就是马克思所说的"人的本质力量对象化"和"人的生命的自由表现"。人类的物质劳动，不断创造出外在的神奇；人的精神生产，则显示了心灵的神奇。我们不仅拥有荷马史诗、希腊悲剧、但丁、莎士比亚，也拥有卓别林、卡夫卡、凡·高、毕加索；不仅拥有米开朗琪罗、达芬·奇、李白、泰戈尔，而且拥有曹雪芹、吴承恩、印度史诗、现代电影；不仅拥有耶稣、柏拉图、亚里士多德、康德、胡塞尔，而且拥有穆罕默德、老子、庄子、孔子、孟子。这些经典作家作品，显示了人类精神生活的高尚价值，构成了人类精神生活的不朽丰碑。进一步说，人类物质生产和精神生产所创造出的神奇产品，皆可以永远视作审美体验的对象，由此，可以见出人类的伟大、崇高、荒诞、丑陋，并由此看出人性的卑劣和人性的尊严，指引着人们的精神生活价值信仰。体验这个对象化世界，就是为了新的审美价值创造，创造出新时代的神奇，因而，体验的领域无限广阔，创造的可能性，也是无限延伸的。道不尽体验的秘密，也就道不尽生命的风流，生命的潜流在奔涌，它或者碰上暗礁，或者飞流直下，或者九曲回肠，或者一马平川。生命就是如此流动着，谁也无法运

算它的开始，谁也无法预测它的结束。它的旅程，是无限的广阔的，唯有把握体验本身，才能理解生命的无限欢乐。道不尽生命的机密，说不完生命的美感。

从生命存在意义上说，审美体验，指向人的本真生存状态。从意向性活动来看，审美体验与价值体验，既是向外的，也是向内的；既是指向个体的，也是指向全人类的；既是欢乐的，也是痛苦的。审美体验与价值体验，总是要千方百计地接近人的本真生命状态。人的本真的生命状态，曾经被长期遗忘，按照审美价值体验的主体性要求，我们要回忆起它来。审美体验的本真状态，使我们明了生命的幸福和神圣，也使我们明了生命的荒诞和危机。人的本真生命状态，既是生命的自明领域，也是生命的领悟领域。人生在世，不一定能处处明了生命的道理，而要明白生命的道理，就必须有志于"道"与"罗格斯"的思索。每一事物，皆有其道，往往各行其道，但又有共同或本原的价值准则；这种生命共同性价值准则，实际上，就是生命的真理。如果没有对具体之道的理解，而是各行其道，就无法理解最高意义上的"道"。"罗格斯"亦如此，作为理、尺度、本原，只有通过具体的日常践履，开发本心，领悟自然，才能悟道。人的本真生命状态，只有通过体验才能真正理解，才能不违背本心，才能顺应自然。减少自我异化和社会异化，从而达成真正的自由，因此，审美体验的领域极为广阔，它必须借助主体的体验去领悟、去发现、去创造、去把握生命的原始意义。审美体验的复杂性，决定了人生的情感复杂性；体验不可能无知无识，不可能排除情感，因而，我们有时自鸣得意，充满信心，有时又悲观绝望，充满沮丧。审美体验，使我们尝遍了人生的酸甜苦辣与喜怒哀乐，使我们在心灵体悟中生存，并需求在神性与理性体验中自救。这就是审美体验与价值体验的意义，它让我们超越具体的现实生活，回归到心灵的自我证明，发掘生活的意义，通过生命的自我反省，理解生命的自由价值。

2.3.4　价值判断与生命价值的审美自由确证

正如前文所述，在审美体验过程中，体验者的内心，永远充满了喜怒

哀乐或悲欢离合，因而，我们的情感通常是变化着的而且是不稳定的，因此，在生命的多情境中，我们对人生时常生发悲观绝望和幻灭之感。在审美体验中，必须接受理性与神性的指导，以理性和神性的确定拯救感性的多变，这样，就引出重要的问题即：审美体验中价值判断的自由作用与价值判断中的审美体验的形象化与情境化。通过审美体验者的价值判断，守卫生命的理性和生命的神性，阻止生命的荒诞、悲观和绝望乃至虚无感，这就是审美体验的精神指向。审美体验中的价值判断，是极其重要的，甚至可以说，价值判断就是我们生存的依据，是我们所捍卫的理想观念，是我们的审美归宿，也是为了证明生命存在的自由意义的劳动。正因为人能进行自我价值判断，才获得了生存的勇气和力量。价值判断，不仅确证人的生存意义，也确证了人的本质力量；不仅确证了生命的理想，也确证了生命的希望。进一步说，价值判断，还必须显示人类审美创造与生活创造的意义，生命体验的意义与文化体验的意义。价值判断，是对自由观念的一次次表白，是对自我理想的坚定维护，是对自由神圣观念的誓死捍卫。有一千种人，便有一千种生命哲学，我们的价值判断所要判定的价值，不仅是世俗的价值，而且有超越世俗的崇高价值；这个价值寻求与价值超越的过程，是千百年来人们不断确证和维护的真、善、美和自由理想，这是审美体验与生命体验的最高价值目标，也是我们进行生命判断的依据。尽管我们在生活中，有时无法超越世俗的理想，例如，吃好、喝好、玩好，最大限度地满足人的生命本能，然而，人的欲望是需要节制的，我们不可能无限延伸自我的本能，必须要有遏制本能欲望的力量。这种力量，就来源于神性追求和理性反思，事实上，哲学家尼采与福科，之所以能喊出"上帝之死"与"人之死"，就是因为对神性和理性超越的绝望。一任本能欲望的泛滥，势必导致生命的悲剧体验，因而，审美价值判断显得极其重要。对于我们来说，价值判断本身，既可以视作自我创造的价值自律，也可以视作人的自我本质力量的确证，还可以视作对生命神性观的坚定维护。那么，我们如何通过体验来判定生命的价值呢？按照审美体验与价值体验的法则，就是要回到生命的自由之思与文明的精神之思。

生命与文明美感之思，就是要通过主体的创造性来判定生命的价值，因为创造是生命存在的依据。没有创造，生命便失去了价值，创造是多种多样的，既有物质的创造，也有精神的创造。创造是心智的活动，也是对象化活动，在创造活动中，表现出人的全部智慧和全部力量。创造是积极意义上的生存，这种创造是你生存的凭证，也是你存在的价值，因为你创造的产品满足他人的需要，意味着客体能满足主体的某种需要，从而形成价值的无限自由生成。对于精神创造而言，尤应如此，不进行创造，而只进行消费，甚至是掠夺，这是反生命价值的行为。这种非创造行为，历来为人所鄙视，这也是王公贵族卑贱而贫民显得高贵的原因，前者习惯于奢华的生活，只消费而不进行生产，只占有而不进行创造，他们的生命本性是侵犯性的，是反价值的。在历代文学艺术中，奢靡的生活往往被看作是生命自由价值理想应鄙视的对象。生命的创造是多种多样的，它需要付出你的智慧、力量、感情、意志，创造力愈旺盛，生命的意义愈强。创造的产品愈神奇，生命的价值愈高贵。

生命与文明美感之思，就是要通过主体的道德实践来判定生命的价值。美与善，向来紧密地关联在一起，康德特别指出“美是道德的象征”。在审美体验过程中，价值判断指向善，指向良知。程颢主张，“诚敬与和乐”相统一，一方面，他强调诚的积极涵养，认为“以诚敬存养，不必处处防检”；另一方面，主张在用敬的时候，“注意勿忘勿助，不要过分着力把持”。程颢所追求的生命理想境界，自由、活泼、安乐是其中重要的规定，所以，在他的语录中，充满着以类似体验为内容的生命感叹，他说：“鸢飞戾天，鱼跃于渊，言其上下察也。此一段，子思吃紧为人处，与必有事焉而勿正心之意同，活泼泼地。会得时，活泼泼地，不会得时，只是养精神。”鸢飞鱼跃，是表征自由活泼境界的意象，只有与物同体，情顺性定，和乐而无把捉的人，才能真正体验到宋明理学中所表达的境界。“敬”，是程颐提倡的修养方法，敬则自静。“敬则自虚静，不可把虚静唤作敬”，主敬自然带来内心的平静和无纷扰。朱熹在此基础上，提出主敬涵养，“敬有甚物，只如畏字相似，不是坦然无坐，耳无官，目无见，全不省事之谓，只收敛身心，整

齐，统一，不赁地放纵，便是敬。”宋代儒家注重培养理想人格，以体验作为中介，努力使道德意识最大限度地支配人的行为。道德判断，可以从审美体验中唤起，因为在审美体验中必然包括审美价值与道德价值判断。人有道心和人心，合乎道德原则的是道心，专以个体情欲为内容的意识是人心。“此心灵，其觉于理者，道心也；其觉于欲者，人心也。”“只是这心，知觉从耳目之欲上去，便是人心；知觉从义理上去，便是道心。”可见，在审美体验过程中，进行道德判断是很重要的。孟子说：“人之所不学而能者，其良能也。所不虑而知者，其良知也。”“良知”，指不依赖于环境、教育而自然具有的道德意识和情感。王阳明的“致良知”说，正是通过内在经验而发扬良知。“良知”，是人的内在道德判断与道德评价体系，不仅表现为知是知非，知善知恶，还表现为好善恶恶。因此，良知体验，既是道德理性，又是道德情感，“尔那一点良知，尔自豪底准则。尔意会着处，他是便知是，非便知非，更瞒他一些不得。”“致良知”，一方面要求人最大限度地扩充自己的良知，另一方面则以良知去指导实践，所以，审美体验中的道德价值判断，是极重要的，这是审美中的净化，寓教于乐主题的当然义。

生命与文明美感之思，就是要通过主体的自由渴望和为自由理想而不畏牺牲的勇气来判定生命的价值。审美价值体验的积极意义，当然是为了教导我们爱生与乐生，但是，仅有这些是不够的，必须要有自由理想。只有在体验过程领悟自由追求、自由创造、自由奋斗、自我牺牲的意义，我们才能真正揭示生命的真谛。在审美体验过程中，我们总能为自由的形象和自由的心灵所感动，例如，《西游记》中的孙悟空、《红楼梦》中的贾宝玉、《水浒传》中的鲁智深。自由，比什么都重要，它是审美的必需因素。离开了自由，我们就无从谈论美，因而，在审美体验中，我们总是把自由的大旗高举，以此来判定生命的价值。通过主体的超越性体验，在神人天地的四维关系中，理解生命的价值和意义。这一点，海德格尔给我们以很好的指导。他的后期著作，虽然没有强调体验，但是，其中无处不弥散着体验问题，无处不蕴含着领悟存在的秘密和生命的力量，尤其是对技术的理解，从科学技术的角度去分析存在问题，相当深刻。更不用说，对荷尔德

林诗歌的体验，那些体验中，包含着极其复杂的生命蕴含；这种对神性的强调，我们不应把它与世俗的宗教行为联系在一起。必须承认，宗教体验所领悟的神秘和情感指向，与审美体验之间，既有相似之处，又有不同之处；在审美体验中，应包含这种神性体验，甚至可以说，神性体验是我们生存的最后依据。正如自由体验是我们生存的最高依据，道德体验是我们生存的基本依据一样。神是不可证明的，它是可以信仰的，世界充满神秘，有神秘存在，就可以设定神的存在，这就使我们的生命有神圣的敬畏。审美体验中的价值判断，是极其复杂的，它充满感性的内容，又为理性的原则所支配；它充满理性的内涵，又为神性的原则所规范。审美价值体验，正是要在天地神人四维时空中建构起复杂而神秘、诗性而又庄严的生命世界；从生命认知与价值确证意义上说，“生生之德”，就在这种审美体验的不断领悟之中。价值论美学的中心内容，自然要关注生命的古典价值与现代价值，特别是现代生命存在价值的多元性，使得古典价值的确定性范式受到了挑战，但是，不管是什么价值信仰，必须从人本身出发，回到人的生命存在实践，最终，提升人的生命存在价值。

第四节　自然美与艺术美的区分及其价值反思

2.4.1　寻求区分自然美与艺术美的基本依据

在审美价值体验中，审美与人的生活密切相关。当我们用感官打量世界并寻求美好的体验时，就是在审美；一切自然物与一切人造物，皆可以成为“审美的对象”，不过，有的对象让人快乐，有的对象让人不快。这样，美感对象与美感形态，就是我们要讨论其审美价值的重要问题。从美的创造意义上说，自然美与艺术美，是人的审美活动中最重要的两大美感对象与审美形态。应该说，根据审美对象的美感生成方式，可以把审美类型区分成自然美和艺术美，这是审美认知中最重要的理论划界。什么是自然美？自然事物或自然生命运动中显现出来的美丽，即自然美。自然

的美丽,有其天然的色彩、天然的形式、天然的生命力量,它随着季节与时空变换而变化。自然美是“造化的杰作”,所以,人们总能从自然美中发现神圣的力量,在古典文化传统中,人们以为自然美就是神在自然事物背后的亲切微笑。什么是艺术美?人所创造的艺术品或工艺品所具有的美丽,即艺术美。它具有自己的色彩与形式,具有自己的媒介方式与语言职能,艺术美与人类的生命活动密切相关,即从艺术品中可以体验到人所创造的审美的快乐。从自然美中,我们可以找到生命的伟大价值本源,它神圣、无限、广阔、深邃,自然美中具有神圣而超越的生命存在价值。从艺术美中,我们可以体验人类生命艺术的独特心灵创造,特别是无限丰富的民族艺术精神创造。价值论美学,从审美价值体验出发,就是要通过自然美与艺术美的丰富性理解,使这些问题具有广泛的生命存在领悟意义。

现在的问题是:自然美是纯粹自然的美丽,还是有人参与其中的美丽?“个人”在自然美中有何意义?自然美有人的创造性因素在其中吗?其实,自然美的事物,是不依赖人而存在的,也是不以人的意志为转移的,它有着自身生存的法则。人可以评价自然的美丽,形成源于自然事物体验的美感,但自然事物的美丽是不依赖于人而存在的,自然事物的美就是自然生命的伟大而自由的运动。按照诗人想象的理解,“草地”是上帝遗留给人间的“绿手帕”,“雪山”是上帝或神灵的“洁白面容”,“大海”是上帝深蓝的“眼睛”。在康德看来,自然美就是“自然给予人类的善意”。应该说,自然美是纯粹自然的美丽,不过,在审美观照中,人类善于从自然的美丽中寻找生命的意义,也善于从自然的美丽中寻找人类的栖居之所,更善于从自然的美丽中寻找人类快乐的家园。任何自然美的发现,或者说,任何自然美成为人间的胜景,都离不开人的欣赏;只有当人能够欣赏自然美时,自然美才更富有生命的美丽象征意义。我们在生活中每天都在接触自然,越是在古代,人们与自然美的接触越多,倒是现代生活中,越来越远离自然的美丽,这是由于城市人口众多而空间狭小,除了建筑物还是建筑物,自然本有的空间逐步变成了人类生活的空间。但是,还是可以感受到人们在生活中依然需要自然的美,即人们在城市生活中有限地保留着自

然的美,或者说,给自然美的事物提供了有限的生存土壤。人类可以随意破坏自然美,结果,自然美的事物远离了人的日常生活,只有在人类生活罕至的地方,才有真正纯粹的自然美。这种纯粹自然的美丽,已经成为人类旅游生活的重要目的地,作为审美主体的人,通过旅游感受到自然的美丽,激发生命的快感体验。

在我看来,自然美就是自然的伟大艺术作品,是造物主的伟大而美丽多样的创造。应该说,"自然美永远高于艺术美","艺术美永远都是对自然美的拙劣模仿",但是,黑格尔反其道而行之,认为自然美是"不完善的美",并不值得研究,只有艺术美才是真正的美。这一错误思想,曾经长期支配现代中国思想的审美建设,现在,应该是彻底清算这一错误观念的时候了!黑格尔说:"有生命的自然事物之所以美,既不是为它自身,也不是由它本身为着要显现美而创造出来的。自然美只是为其他对象而美,这就是说,为我们,为审美的意识而美。"① 黑格尔认为,自然美是不完满的,其理由是:"生命只有作为个别的有生命的东西才能存在,需要借个别的人才能实现;一切真理只有作为能知识的意识,作为自为存在的心灵才能存在。因为只有具体的个别事物才是真实的和现实的,抽象的普遍性和特殊性却不是真实的和现实的。所以,我们所要紧紧掌握的要点就是这种自为存在,这种主体性。"② 这些认识,有其狭隘性,并不符合事实,而且,这些看法,也从根本上违背了西方艺术或西方生活历史发展的事实。西方人历来采取自然美与艺术美二分的方法,强调艺术美源于自然美,但是,又同等地保护自然美与艺术美的合法位置,并不以自然美打击艺术美,更没有以艺术美反对自然美。当然,他们也有过分追求自然求真求实的艺术趋向,结果,使艺术走入了死胡同。

自然美优先于人的生活,是人的最初的经验,人们寻找美的自然,作为栖居的家园。美的自然,具备这样几个条件:一是水土丰美,适宜耕种;

① 黑格尔:《美学》第1卷,第160页。
② 同上书,第185页。

二是环山绕水，气候适宜；三是宁静神秘，温馨诗意；四是山清水秀，鸟鸣兽舞。为此，中国人从自然中发现了建筑美学的法则，即通过理解自然山水风向，确立人类生活的栖居之道，形成“风水学”。中国风水学，不仅是生命时空学，更是自然美学，或者说，潜含着自然美学。事实上，风水学，除了讨论时运、吉凶之外，十分重视栖居与自然之关系。最初的风水学，实际上，就是寻找人类最适宜的栖居之地。“龙凤呈祥”、“虎踞龙盘”，在人们的经验之中，天地自然的无限大美是最令人心醉的。花开花落、天地四时，皆有大美与独美。

从美学意义上说，是谁最先区分了“自然美与艺术美”？在中国，从思想言说意义上，最早讨论自然美与艺术美的，应该追溯到“易经”那里，从这部中国最古老的经典中，可以看出先民对待自然所应有的审美态度。中国思想家极力崇拜自然，不只是从自然神论意义上的崇拜天地，而是从自然的风霜雨雪四季变化中崇拜自然，正是在自然的四季变化中显示出惊人的美丽。可能有人会问，在《易经》六十四卦卦辞中，通篇未见“美”字，如何说它有美意识？在我看来，易经取象于天地，就是对天地大美的崇拜，与此同时，易经创制者从天物万物形象中，发现了“元亨利贞”与“凶吉吝悔”的生命德性，这本身就是审美与智慧的眼光。事实上，“易传”将这一审美精神发扬光大，并非即兴发挥。在西周礼乐文明中，对于什么是美与什么是丑，已经有了明文规定，只不过，西周礼乐文明似乎更强调艺术美的地位；从商周礼器和诗经仪礼中，艺术美充满着神秘，并不是自然美的简单模仿，而是显现了艺术美对自然美的超越。孔子重视礼乐文明或自然审美中的精神快乐，并且，从自然美中发现了道德的内容，形成“比德”的美学观念，“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。知者乐，仁者寿。”（《雍也》）当曾点说出自己的志向：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”（《先进》）此时，孔子欣悦不已，如获知音，可见，他很重视自然美的欣赏以及在自然中求快乐。当然，孔子把艺术美看作是德性的表达，从自然美中也看到了德性的尊严，重视的是人性内容，并没有真正把自然美的地位置于艺术美之上。

老子明确区分了自然美和艺术美，强调艺术美必须“以自然美为宗”，甚至，最好完全归宗于自然美。“大音希声，大象无形”（《道德经》第41章），在道家那里，自然美绝对高于艺术美，自然就是最伟大的艺术作品，自然的一切莫不富有伟大的生命力量。这种自然美高于艺术美的观念，为中国后世艺术家所尊崇，我们的艺术家很少敢于轻视自然的美丽。从庄周的审美论述中可见，“天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故圣人无为，大圣不作，观于天地之谓也。”（《秋水》）此后，道家山水观，对中国绘画与诗歌产生深远的影响，例如：宗炳说道：“圣人含道暎物，贤者澄怀味象。”“夫以应目会心为理者。类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？又神本亡端，栖形感类，理入影迹，诚能妙写，亦诚尽矣。于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之丛，独应无人之野。峰岫峣嶷，云林森眇，圣贤暎于绝代，万趣融入神思，余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉？”① 石涛说得更明白：“古之寄兴于笔墨，假道于山川，不化而应化，无为而有为，身不炫而名立，因有蒙养之功，生活之操，载之寰宇，已受山川之质也。以墨运观之，则受蒙养之任；以笔操观之，则受生活之任；以山川观之，则受胎骨之任；以皴皴观之，则受画变之任；以沧海观之，则受天地之任；以坳堂观之，则受须臾之任；以无为观之，则受有为之任；以一画观之，则受万画之任；以虚腕观之，则受颖脱之任；有是任者，必先资其任之所任，然后可以施之于笔。”② 这些艺术创作思想，其主旨就是为了理解自然山水的审美魅力，通过自然感知与审美想象，形成了伟大的生命自然美感体验和德性象征。

中国人对自然美的发现和重视，应该说，比西方美学要早，更为重要的是，中国美学，极重视“自然美优先于艺术美”的地位。在周易中，就有对天地之美的认识，因为我们对天地之美的理解，是从生命之德性入手

---

① 宗炳：《画山水序》，参见《中国美学史资料选》上，中华书局1985年版，第178页。
② 石涛：《画语录·资任》，参见《中国美学史资料选》下，中华书局1985年版，第334页。

的,“天地之大德曰生”,“天地有大美而不言”。在老子的《道德经》中,美的理解,跃动着宇宙或天地,一切皆是充盈伟大的生命德性之象征。美的色彩也是一样,五色并不一定美,语言亦如此,“信言不美,美言不信”。按照老子的道德信念,美中有着最自由的道德意识,这个“道德”,是自然之德与生命之德。在庄子那里,自然美的思想充溢着人文主义的自由光辉,凡自然中的一切皆可以成为美的对象;只要它赋予人以生命活力,只要生命充满道与自由感,就有美感意识生成。中国自然美的思想,在后来的山水诗歌与绘画山水美学思想中,特别是在《淮南子》之中得到了充分体现。中国人对艺术美的理解,在刘勰那里,有了很大的自觉。例如,“原道”、“才性”、“神思”等。中国艺术家对艺术美的理解就很有特点,但是,并没有形成对艺术美感的逻辑理性认知,主要是在经验基础上的美感表达。

在西方,最早发现自然美的文献,应该追溯到荷马那里。自然,在荷马那里,有优美的叙述,但也有恐怖的叙述。优美的叙述,往往与人的生活世界密切相关,特别是对大地与海洋的美丽想象性描述,皆与人的亲切性生命体验相关;恐怖的叙述,则多与神灵的生活环境相关,虽然神灵有着人类的面容或相似的情感,但是,神灵的一切高贵德性或超凡能力,充满了自然的神奇。应该说,希腊人真正学会优美地欣赏自然环境和利用自然环境,可以追溯到雅典城邦建设时期。他们利用自然地势或自然材料,创造出了优美而崇高的建筑艺术。雅典剧场或雅典卫城,既是美的艺术创造,也是美的自然保护,人的艺术作品,安放在自然之中并没有破坏自然的美丽。从反思意义上说,柏拉图开始把美的思考与灵魂的思考关联在一起,在他看来,美的理念与灵魂的审美追求有关,正因为在灵魂生活中人们已经建立了美的理想,所以,美的生活与美的艺术才成了顺理成章的事情。亚里士多德,则明确界定了自然与艺术的关系,从他的《动物志》等,可以看出,亚里士多德认真地观察了自然事物的生命活动,他对动物与植物的生命存在活动有着详尽的考察。与此同时,他认真考察了希腊戏剧艺术与史诗艺术,正是在对这些艺术的具体的考察基础上,提出了文学模仿说,不过,他所说的模仿,不只是对自然的模仿,更是对生活的模

仿。在亚里士多德之前，希腊思想界已经盛行“艺术模仿自然，艺术是模仿自然的产品”的看法。应该承认，西方人对艺术美的观念的理解比我们要早。例如，亚里士多德对艺术美的理解，不仅有艺术形式的思考，还有对艺术精神的思考。情节(plot)与净化(catharsis)观念的提出，就是对艺术美的理解；从艺术美与自然美的比较中，可以发现，艺术美完全不同于自然美，自然美直接给予人以生命美感，而艺术美需要通过艺术的形式，通过情感的体验，才能最终形成生活的美感。

为何要区分自然美与艺术美？其意义何在？区分艺术美与自然美，对后来美学的意义影响重大，有了这一区分，在美学解释中具有重要的意义。区分自然美与艺术美，首先，是承认审美生活中的基本事实，因为在我们的文化中，就有自然美与艺术美。其次，也是为了建立自然美与艺术美的联系，为文明的自由理解开路。再次，是为了美的更丰富的理解，为人的审美创造，确立合法性地位。自然美与艺术美的区分，以人作为分界，人的审美创造属于艺术的活动，而自然事物本有的审美情调则优先于人的生活存在，这里，一定要克服人类中心主义的观点，或者人类至上的观点。必须认识到，人类只是自然事物的一部分，自然先于人类而存在，不过，也要承认，人类在自然生活中是最高的智慧生物，人的活动对自然世界产生了直接影响。在现代文化语境中，承认自然美或自然生活的优先地位，极为重要，人们已经认识到，越是符合自然的生活，越是美的生活，那么，这是否意味着人类不从事任何建设工作呢？在自然世界中，有限地建立人类栖居的世界，是必要的，但是，如果要以破坏自然的生活为前提，那么，就是美学的反动。在自然世界中，人的建筑艺术，越是与自然和谐一致，越具有美的意义，因为纯粹自然的美，往往脱离了人类生活存在。自然美，一旦经历人类生活的改造，就会显示出独特的文化魅力。欧洲文明所显示出来的美丽生活景象，就在于，它们在保护自然美的前提下，创造了优美的建筑艺术或园艺艺术，更创造了诗歌绘画音乐等纯粹艺术的美。人类艺术的审美创造，总要受到各种局限，而且，由于艺术品的价值与交换价值，只能为少数人所拥有；自然美则不同，它既为民族国家

所拥有,也为全人类所共有;只要我们到达这个特定的时空中,就可以自由地享受自然美的生活。“自然美”,永远是艺术家的伟大导师,自然美的巧夺天工,往往是艺术美无法企及的美丽世界;人类正是想把自然美永远保留下来才创造出了艺术的美,当然,艺术美,更能让艺术家自由地表达他们对世界与生命的自由想象与自由理解。

2.4.2 本源的信念:自然美永远高于艺术美

黑格尔指出:“艺术美高于自然美,因为艺术美是由心灵产生而且再生的,心灵及其产品比自然及其现象高多少,艺术美也就比自然美高多少。”“自然美只是属于心灵的那种美的反映,它所反映的只是一种不完全,不完善的形态。”① 应该承认,在美学中,黑格尔认为艺术美高于自然美,自然美只是粗糙的美。这一观念,在相当长的时间内,支配了我们对艺术美和自然美的看法。在很大程度上说,这种错误的看法,影响了我们对美学的真正理解。在我看来,自然美是独一无二的,虽然不能体现主体性意志,但是,自然美是人们可以共同享受的。更重要的是,自然美随着季节变化,同时,自然美永远是鲜活的,具有直接的生命推动力。黑格尔指出:“审美带有令人解放的性质,它让对象保持它的自由和无限,不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。所以,美的对象既不显得受我们人的压抑和逼迫,又不显得受其他外在事物的侵袭和征服。”② 我们不能同意黑格尔的观念,必须承认,自然美永远高于艺术美,在自然美中存在着无限让人惊叹的东西,人类的经验局限使我们无法全面地理解自然美。自然美,使人类一切丑的生活与艺术变得毫无意义,它也使人类的一切丑的模仿与创造变得如此缺乏价值。自然美,超越了人的想象力,你不亲历它,就无法想象,而当人类亲历自然美时,发现它是如此美艳绝伦,无可比拟。真正伟大的诗人和画家以及电影艺术家,都

① 黑格尔:《美学》第1卷,第160页。
② 同上书,第147页。

在伟大的自然美中，找到“无限的美感”，同时，面对艺术的局限，也在自然美面前生出“无限的喟叹”。

当我们把自然美当作对象之后，就要善于欣赏自然美；虽然许多民族国家的自然美被日益工业化的生活所破坏，但是，人们还是知道保存自然美、发现自然美、欣赏自然美。欣赏自然美，应该从生活出发，从我们的栖居环境出发；我们的生活中到处可以发现美，当你学会欣赏自然美，才觉得生活富有意义。你看，当早晨日出时，只要注目自然事物的美丽运动，这就是自然美感欣赏的过程。人的城市生活是生命的异化，因为当我们越来越多的人聚居在一起时，就越来越远离自然。我们不能欣赏最美的日出日落，不能欣赏天空云彩的变化，不能欣赏满天繁星的夜空，当这些自然的美离我们而去时，我们的生活就发生了异化。从现代城市生活来看，我们在欣赏自然美方面确实有些力不从心，这使我们的生活充满了苦痛与压抑。从审美生活意义上说，工业化的过程，在很大程度上，就是要避免自然的异化；从我们有限的经验来看，西方的工业化进程，在破坏自然的同时，也很注意最大限度地保护自然。例如，巴黎、柏林两个大都市，在创建现代建筑文明与城市文明的同时，很注意保护自然美。当你置身巴黎的自然与人文的美丽体验中，当你说出“阳光巴黎、艺术巴黎”的时候，实际上，就是对巴黎的艺术美的惊叹，也是对巴黎的自然美的惊叹。这个自然美，就是巴黎的天空、巴黎的草地、巴黎的河水，其实，在西方人的眼里，这样的“巴黎”(Paris)，可能离自然美的要求还很远。柏林(Berlin)更有意思，在城市的中心，近千亩的小森林公园，就那样自然宁静地延伸着，构成城市的生命绿色。再如，香港，城市的中心部分，特别是铜锣湾一带，道路交通确实太拥挤，但是，在这个城市的海湾和钢铁水泥大厦之间，有许多未过度开发的海岛，那里空气很清新，特别是在其中，建筑林木繁茂，山势高耸的大学区，安宁静谧，洋溢着自然美丽，而且，在许多楼宇之间，布有绿色植物，不失为保存了自然美的城市。这就是自然美和艺术美对城市文明的贡献，就是价值论美学的最好实践。

从现代价值论美学意义上说，自然美，应该成为建筑美学和城市美学

思考的中心问题。我们对此的关注,怎么说也不过分,要保护山水的自然,与自然保持最灵性的接触,但是,我们的城市普遍太大,人口太多,这就使得我们不容易亲近自然。像杭州这样的城市,虽然与自然的联系比较紧密,但是,当我们真正亲近自然时,经常发现,欣赏自然的美景的心情,往往因为人口太多和交通堵塞而被破坏。自然美,是以自然的天光和气象来构成的,所以,日出日落,清风明月山川,雨雪云雾风霜,这是自然的美;与此同时,山川地理和风土人情,草木花卉杨柳,竹林藤萝林荫,人工盆景和工艺美术,人们在城市生活中尽力保持自然的美丽。人们从环境美学或价值论美学的角度,已经确认:自然美,就是要保留自然的原始意味,而不是按照人类的自我意志赋予自然以许多人为的东西。例如,在加拿大风情中,自然的原始美得到了很好的保留,因为人口稀少,而且,许多自然之地不适宜人的居住,保持着自己的野性。没有人打扰,自然的美丽让我们充满想象力,当然,纯粹野性的自然美丽,由于自己的野性力量,故而,我们还不能充分自由地欣赏。当我们欣赏纯粹的自然美时,仍有某些不满足感,所以,纯粹自然的美也需要人的点化。人能欣赏一定程度的自然美,当自然美超出人的生命视界时,我们就不能欣赏,或者不能直接引发生命的无限快感。在欧洲文明中,他们注重把自然加以改造,在自然文化语境中,建筑庙宇和城镇,特别是在德国,可能由于历史上长期形成的领主割据,他们注重故乡的建筑和设计,所以,许多小镇或小城市,比大城市显得更为美丽。易北河边的小镇,到处都是鲜花酒吧,人们自由地欣赏草地的绿色和音乐的神奇,享受花卉装点的美丽小镇和音乐生活,在音乐声中领会并享受生活的快乐。许多旅游胜地皆是如此,希腊的海岛,让人们能够欣赏阳光沙滩的美丽,能够享受海水与蓝色世界的美丽;法国的普罗旺斯地区,有许多美丽的小镇,能够让人享受最美丽的草地和鲜花,还有那美丽的阳光生活,正因为如此,旅游者与画家才与这美丽土地有着最生动的联系。

在这些自然美丽生活的理解中,我们要强调,“自然美永远高于艺术美”,但是,也应看到,“自然美不能代替艺术美”。我们主张,自然美与艺

术美必须同等发展。黑格尔的错误想法,影响了我们对自然美的判断。自然美,有着自己的力量,人们对美丽的想象,与自然息息相关,在很大程度上,艺术美的创造,就是恢复或者重建我们对自然美的记忆,但是,在图像艺术中,我们对美的记忆依然是有限的,我们还不能充分理解自然美。在绘画中,自然美本身比电影艺术中的“自然美”更为生动感人,我们的美的眼光,就是要在保证自然美的同时,把建筑和城市的美也发展到历史的高点,城市生活的美与建筑自然历史的美是缓慢发展的,我们不能指望它直接发展到思想的高点。因此,我们不能指望时代生活在短时间内就建立自然的美丽,我们希望在历史生活中发展美丽的生活。历史正在缓慢前进,其中,具有无限美丽的精神。

自然美是自然的伟大创造,它永远是活的,显示出神秘的生命力量。自然美的最大特点就在于:它永远是富有生命活力的。我曾经在夏天长时间观察一棵老树,看树叶在阳光下的美感,真的,那些树叶太神秘了,它不断地随着阳光变化着自己的美;它不是静止不动的,而是变化的。其实,自然的事物都是这样运动的,只要没有人为的污染,自然的事物都有其美丽的光辉。你看一池碧水,那随风漾起的波纹真的很感人,它将我们安静的心情不断地向外拓展。你只要长期注目于小河的流水,那杨柳和青草,那堤岸与河水,那小鱼和阳光,甚至是雨点,都给我们无限美的遐想。自然美不是人的创造,没有人能够创造自然美,自然美是自然事物自身的生命活力所展现出来的美,由于我们不知道自然的美的力量,所以,经常会把它想象成神意作用。自然美是有定型性的,无论自然的季节如何变化,它永远具有自己的形式和颜色,不过,自然的形式和颜色在相互配合中具有自由的力量。尽管自然美有无限的美感,但是,如果长期关注我们栖居的环境,就会发现,门前的草地、桂花树,它永远有着自己的形式,在日复一日中,我们可能感受到“生命的重复”与“自然的神奇”。所以,面对自然的风景,特别是我们熟悉的风景,如果总去观赏,就会形成审美疲惫,发现自然不能给我们新鲜的快感。其实,艺术美也是如此,我们不可能永远保持对同一作品的无限兴趣。自然美是永远欣赏不尽的,它

常看常新，具有自由的力量。自然美有着自身的局限，它可能让我们疲惫，同时，也让我们感到新鲜；故乡的自然美感记忆，是最奇妙的，我们在回忆中对故乡的美感记忆，往往是审美创造的巨大动力。更为重要的是，广大的自然界有无限的自然美，我们只要远行，就会找到新的自然美，没有人会读完"自然"这部伟大的书，也没有人能够欣赏完"自然"的无限美感，个体生命在广大的自然面前，实在太微小了！

自然美是最接近人的生命快感的，自然美就是给人们最自由、最快乐、最具生命活力的生活。与艺术的美感相比，自然的美感与人的美感心理太接近了，我们与自然的美几乎没有任何隔膜，自由的人面对自然的美感，都有自己的快乐。值得指出的是，在自然美保存完好的国度，其实，到处都有美感，并非只能在风景名胜才能欣赏自然与人文交相辉映的美丽，不过，风景名胜处的绝佳美景确实不同于平凡的日常生活中的自然美感。人的生命本来也是自然的一分子，所以，面对自然时，生命的情感自动开敞。我们在自然的美感中，情感飞扬，想象着美丽的生活与文化。自然美的生命启示性，是艺术美的无穷创造源泉。自然美的欣赏永远是个人性的，我们每个人，皆需要用自己的理解来赋予自然以无限美丽。自然作为一部伟大的生命之书，它能够治疗我们的心灵创伤，我们人类生活的情感狭隘性是非常恐怖的；我们在自己的狭隘中，经常处于生命的困境中，这时，就要向自然学习；当我们长时间与自然亲近，甚至就置身于纯粹的自然情景中，生命的快乐就有了；越是在人群聚居之处，竞争压力越大，越是在自然环境中，我们的快感就越多。我们通常为了在人的生活中显示自我价值而奔忙，其实，在自然之中，我们不需要这么挣扎，但是，人们往往想不到这一点，还是不得不在人的生活中倾轧、在人的生活中争胜，所以，我们的生命并不自由。真正的自然的生活，给我们的启示是无穷的，克服人类生活的当代痛苦，就需要在自然的学习中平复心灵。

自然美是无限开放的，它不属于某个人，自然美可以让人们无穷地欣赏，它平等地给予所有人以自由美感。自然美确实是公正的，虽然名山大川难以遍览，但是，到野地寻求自然的美感，并不会让我们有所花费，只要

我们有心，就可以随意找到自然的美丽。其实，找到一片自然是容易的。自然美，并不有意显示这个人以美或那个人以丑，它永远保持自己的尊严，静穆神圣；自然的美感，就在于它的宁静与运动旋律。人类的生活充满了喧腾，所以，回到自然，依然是人类生活的最重要的宗旨与口号。自然美，具有无限的自由价值，它不会因为人们的欣赏而减少，也不会因为人们的欣赏而增加，它永远保持自己的魅力。在自然的生命运动中显示美，在自然的生命和谐中创造美感，“自然美与自然美的艺术发现”，就是价值论美学的伟大探索任务，也是价值论美学的自由尊严表达与思想确证方式。

2.4.3　模仿与创造：艺术美具有自身的独特性

什么艺术美？简单地说，艺术美就是艺术家创造的美丽，但是，人们心目中的艺术美，往往只有纯艺术的美丽或经典形式，往往把民间艺术或工艺艺术放置一旁。这显然是有缺陷的理解方式，重建对艺术美的理解，就必须从文明的高度把所有的艺术都考虑在内。艺术是分层的，有物态化的艺术，有心态化的艺术，有语言的艺术，有材料的艺术，有声音的艺术，有影像的艺术，有行动的艺术。艺术永远是人的自由活动，这自由的活动来源于生活和自然的启示。黑格尔说：“无论是个别的欲望，自发运动和满足需要的动作所给我们的感性印象，还是由推理来见出的有机体的目的性，都不能使我们感到动物的生命就是自然美；美却起于个别形象的显现，不论在静止中也好，在运动中也好，却与满足需要的目的性无关，与自发运动的完全孤立的偶然性也无关。美只能在形象中见出，因为只有形象才是外在的显现，使生命的客观对象对于我们变成可观照，可以感官接受的东西。”[①] 黑格尔有关美的形象性的强调，把握了自然美与艺术美作用于心灵的特质。自然美诚然是伟大的，但我们人类不满足于欣赏自然美，还需要创造艺术美；在创造自然美时，我们需要理解两个问题：艺

---

① 黑格尔：《美学》第1卷，第161页。

术美与自然美有什么关系？自然美与艺术美为何不能相互代替？艺术美有哪些自身的特殊性？

艺术美与自然美之间，有着千丝万缕的联系，从艺术的起源上说，艺术源于模仿自然，我们的艺术，就是要面对自然的记忆，人类的诗歌，更要面对自然。没有对山川人物的记忆，没有对自然美感的形象记忆，就不知如何创造诗境；诗境就是自然景象的重建，不只是对客观的自然景象的重建，还是对人的情感自然景象的想象性重建。美术创造则更具体，它直接面对自然景象，素描和写生，就是对自然景象的图像记忆，它永远有着自己的形象。对于艺术家来说，他要永远到自然中去寻找自然的美丽，山川的自然美，永远给我们以力感；在面对自然时，我们的心情震动，就渴望用笔和色彩一笔一笔地重建自然的美丽。当然，只有伟大的艺术家才能将这种自然美丽重新展现，他们以创造完成了生命的伟大价值确证。在小说和戏剧中，自然美的重建并不是最重要的，他们要重建的，是人物与人物的历史生活，此时，艺术美不需要直接与自然美相关，而是需要以人物为中心。在电影和电视中，自然和人物获得了同样的地位，自然在诠释生命，生命在诠释自然。艺术美有着自己的独特道路，艺术不能永远重复自然，也就是说，艺术对人物的要求，超越了对自然美的模仿。如果说，诗歌、音乐、舞蹈和美术永远要保持自然的美感，那么，叙事艺术要拓展自己的空间时，就必须忠实于自己的生命体验和记忆。我们的生命记忆是混整的，有的是真实的自然景象，有的是美丽的情感体验，有的就是心灵的自由浮想，然而，一切自然美与生活美，皆可在自由的艺术创作中获得新的表现力。艺术，就是用艺术的形式与艺术的语言重新创造世界与自然的美丽，创造生命的神圣与情感的价值。艺术的第一原则，就是艺术语言的自由与美丽；艺术，是通过自己的语言形式获得自己的生命力的，艺术则必须有自己的语言。艺术的语言，就是艺术的生命力的表征；艺术语言，就是艺术的本体价值构造。在艺术中，艺术的生命想象得到了自由表达。这与自然不一样，自然是以生命直观给予我们美感，艺术则必须有自己的符号，每种艺术语言符号给予的生命美感皆不一样，尽管艺术可以激

发我们共同的生命美感。

艺术的语言是如何形成的？应该看到，文学的语言是通过文字传达的民族语言思想情感；不同的民族的语言，皆有自己的语言意义生成形式，它通过语言自由地想象自由的生命世界。美术的语言，则是自然的颜色和形式，它是对自然的记录和变形；美术语言，可以让我们自由地想象自然的美感，同时，也可以让我们在美术形式中想象自然生命的变形美感。美术家，通过自然创造了另一生命。音乐的语言，是模仿自然的声音形式；自然的声音，不是通过录音的方式获得自己的生命的，而是通过器乐和声乐模仿而重新创造的。旋律与节奏，声音与意义，声音与情感之间建立密切的联系，艺术通过声音的力量获得了自己的美感力量。舞蹈艺术，模仿自己的生命情感，是通过形体实现的，这是真实的生命律动。黑格尔说："主体方面所能掌握的最高内容可以简称为'自由'。自由是心灵的最高的定性。按照它的纯粹形式的方面来说，自由首先就在于主体对和它自己对立的东西不是外来的，不觉得它是一种界限和局限，而是就在那对立的东西里发见它自己。就是按照这种形式的定义，有了自由，一切欠缺和不幸就消除了，主体也就和世界和解了，在世界里得到满足了，一切对立和矛盾也就解决了。但是，说得更确切一点，自由一般是以理性为内容的：例如行为中的道德和思想中的真理。但是，因为自由本身本来只是主体的，还没有实现的，就还有不自由，就还有作为自然必需的纯粹客体的东西，跟主体对立，这就产生一种要求，要使这种对立归于和解。"① 这种对主体审美创造之自由本质之揭示，符合艺术创造的实际情况。从生命艺术价值创造意义上说，艺术的语言，越来越追求生活的本源化；最直观最接近生命的存在的艺术，就获得了最美的力量。在现代艺术范围内，没有任何艺术能够比影视艺术获得更大的生命力量，但是，影视艺术也不能代替别的艺术形式，因为影视艺术最具综合性。没有哪种艺术形式或哪种生活，是不能进入影视艺术的。影视艺术的美感，就在于艺术的

---

① 黑格尔：《美学》第1卷，第124页。

综合性，它是直观的艺术，又是语言的艺术；它是情节的艺术，又是图像的艺术。影视艺术，最大限度地填充了我们的生活，生活的无聊感与生活的不满足感，在影视艺术中得到张弛。影视艺术，不仅涉及文学，也涉及音乐美术；不仅涉及舞蹈，也涉及生活历史的记忆，整体的生活与生命世界，完全在艺术中复活了。

艺术美的价值探索意向是：艺术能否创造自由而美丽的形象，能否创造深刻地揭示存在秘密的形象？艺术美源于艺术家的精神感受，它在记忆与想象中重新创造生活；艺术家所创造的生活，不会是对生活的原始素描，其中，可能有历史的真实记忆，但是，艺术家赋予了主体性的想象与创造。艺术复活了生命中的一切，甚至，幻想着生活的快乐与生命的美感；艺术家就是能够制造某种能够激发人的快感，能够激发人的想象的东西来给予我们以生命启示。艺术美是艺术家的心智创造的美丽，是主体性的自由精神表达，是无限优秀的美丽心灵的自由颤动。艺术美的认知，其实，有着相当曲折的生命道路，它们不是直接给予人美感；艺术美，需要艺术形式训练与思想情感体验，在最终目的上可能是一样的，但是，在通往艺术的理解过程中，生命的本源体验不易获得；在影视艺术直观中，这种理解更深入，而在语言艺术中，美感的体验要困难得多。

2.4.4 审美价值反思：保护自然美与创造艺术美

自然美，是千百年来自然演化的结果，是自然力量的体现，它具有自身的净化能力和自生能力，通过四季变化，维持生命的运动。保护自然，是因为人类的生活对自然的侵犯越来越严重。在艺术美中，最古老的艺术是文学艺术，因为它的保存形式最能经受自然和时间的考验，最显著的艺术是宗教建筑艺术和城镇建筑艺术。建筑艺术，必须放到重要地位上来，它最具民族特色，建筑和城乡设计，最能体现民族文化生活的创造。在艺术中，游戏艺术是第二重要的。例如：舞蹈、歌唱、竞技、影视、文学、美术等。创造艺术美，永远是我们的重要工作，但社会不断发展，艺术总在变化，特别是技术的发展，影像艺术成了人们日常生活中最重要的艺术

形式。在现代生活中,我们生命的重要目的,就是为了保护自然美,重视自然美的价值。重视自然美与发现自然美是统一的,对于现代美学而言,我们尤其需要关注自然美,保护自然是美学的重要任务。为何要保护自然?自然是我们栖居的环境,我们只有在自然中才能更好地生存,我们的一切皆依赖自然,不仅物质生活需要自然,而且,精神生活也需要自然。离开了自然,我们就不能更好地生活,自然是我们的存在母亲也是我们的精神母亲,所以,保护自然,就是在保护我们的生命。问题在于,我们长期以来对自然的理解有其不健康的内容。例如,在农业环境中生活,虽然依赖自然、利用自然而生活,但是,我们只知道要不断地开垦野地,以养活更多的人,并不知道无度地开垦野地也给我们的自然生活或社会生活带来了危害,与此同时,我们的文化传统没有很好地建立处理垃圾的系统。事实上,我们的生活垃圾,长期以来,在我们的日常生活中污染着环境。虽然现代城市生活中专门有垃圾处理系统,但是,我们的生活卫生习惯,特别是历史陋习总在破坏着我们的自然美或自然环境,威胁着我们的自然生活。例如,城市的建筑垃圾,城市的空气污染,破坏着我们的生活;城市的空间日益狭小,建筑物越来越多,车辆和道路越来越拥挤,环境污染越来越严重,这都是对自然的破坏。

如何保护自然美?我们不能过分地破坏自然,但是,人的生存理想要求与现实自然保护之间,就出现了根本性矛盾,特别是个体生存利益与普世生命价值之间,形成了根本性冲突。例如,在中国文化中,人们只崇拜中心城市,所以,生活就是要回到中心。事实上,都市,确实给我们带来更多的就业机会,我们离不开城市,我们都愿意留在城市,拥挤地居住在城市。这样的历史后果就是,城市的环境越来越糟糕,对自然美的保护成了梦想。自然美与现代科技生活,自然资源和我们的生命索取之间,越来越显出巨大的矛盾。从当代生活体验意义上说,现实与理想之间已经有了尖锐的冲突,这是我们必须面对的生命存在困境。城市生活以什么为法则?在我看来,美的生活,仅仅依靠美本身是保证不了的;美的自然的保护,只能通过严格的律法来保证,美的理想要靠法律来保证。保护自然

美,就不能一任人的自然欲望要求,所以,保护美,就涉及政治生活的设计。政治生活必须最大限度地追求政治正义理想,永远遵守政治生活的自由民主平等法则。我们相信传统习俗的力量,就是不要真正的法律,就是不愿意遵守公平的法律,就是回避束缚,但是,没有严明的法律,人的欲望就会随意地表达,审美的理想就变成了可望而不可即的目标。在我看来,现代社会只有解决好了政治正义问题,才有可能保证审美生活的理想。有了公共自由价值准则,审美自由的生活才有可能,保护自然的美丽才有可能。

保护自然美与改造自然美的关系如何处理?保护自然美是否必须以自然为优先?因为人在自然中生活,我们需要的是人的生活。保护自然就是为了更好地保护人的生活,自然美的价值就在于为人的生活提供了健康保证,所以,人要适度地利用自然而生活,这就是自然的生活。问题在于,我们只愿意在城市之中追求自然的生活,而不愿意真正在乡村扎根,我们对乡村生活的理解,似乎也要把乡村变成城市。实际上,在城市边缘的县市,其实,一点也没有乡村的意味,所有的空地都被密集的房屋代替了;在房屋设计和土地保护上,我们缺少真正的公德意识,似乎只知道更多地占有空间。于是,自然生活与自然美的破坏,就变得不可避免,我们现在见到的自然美,往往是微不足道的道旁的树与花草,我们曾经以为,只要在家里家外保留一点自然美,就是对自然的亲近,其实,这不是真正地保护自然美,只是对自然的怀念,因为我们离开自然太遥远了,一点点自然美根本无法拯救我们被建筑物和空气污染所包围的恶质生活。我们可以在自然中栖居,可以在自然中寻求美,关键在于:如何最大限度地亲近自然?黑格尔说:“美本身却是无限的,自由的。美的内容固然可以是特殊的,因而是有限的,但是,这种内容在它的客观存在中却必须显现为无限的整体,为自由,因为美通体是这样的概念:这概念并不超越它的客观存在而和它处于片面的有限的抽象的对立,而是与它的客观存在融合成为一体,由于这种本身固有的统一和完整,它本身就是无限的。此外,概念既然灌注生气于它的客观存在,它在这种客观存在里就是自由

的,像在自己家里一样。因为概念不容许在美的领域里的外在存在独立地服从外在存在所特有的规律,而是要由它自己确定它所赖以显现的形状与组织。正是概念在它的客观存在里与它本身的这种协调一致才形成美的本质。但是,把一切结合成一体的绳索以及结合的力量却在于主体性,统一,灵魂,个性。"① 在这里,黑格尔直接或间接地谈到了美与主体之关系,是的,只有发挥主体的正义理想与公德意识,约束主体的私欲与违法行为,真正的自由美感才有可能。那么,最好的自然美与艺术美的和谐状态如何?如何把艺术生活与自然生活融为一体?按照审美的传统,建筑艺术和园林艺术居于最重要的地位,这可能是自然美与艺术美的最佳结合。例如,绘画和音乐,文学和音乐,只是自然的影像,而不是艺术的实体自然形式,但是,建筑艺术与园林艺术在很大程度上就是对自然美丽的最大利用与想象。建筑艺术是人文与自然的美的精华,是自然美与艺术美的自由结合。建筑美与自然美的关系如何?建筑就是要很好地利用自然,让建筑栖居在自然环境中。例如,湖边小舍,城市别墅,在这样的艺术与人文环境中,自然以和谐的力量从整体上簇拥着建筑,建筑在其中显得极其优美生动。没有美的建筑,就没有真正的人文自然美,但是,这建筑不能与自然的色彩与配置相矛盾。园林艺术的本质,就是要更好理解自然,重建自然的美。自然的花圃草坪,与部分园林建筑构成自然的和谐美丽,人类在设计公共的外在的美丽生活时,就是要最大限度地创造环境艺术与建筑艺术,形成伟大的想象性创造。

我们还要不断地创造艺术美,因为美的生活的价值,通过艺术得到了很好的继承。艺术美有无限的创造形式,这是美的未来景观。在美的文明的创建中,保护自然美和创造艺术美,是最重要的工作。艺术美更具独特性,我们强调艺术与自然的关系,不是要求艺术处处模仿自然,而是要求主体更自由地理解艺术的创造。从人对自己的故乡和栖居的环境来看,人们对自然美的发现是相当早的,但是,从真正的自然美的发现而言,

---

① 黑格尔:《美学》第 1 卷,第 143 页。

则是旅游家或探险家的功绩。最伟大的山水大师与建筑大师,根据自然气势,建筑城市与家乡,最大限度地想象自然美并加以自由改造与利用。相对而言,自然美的发现,经历了三个阶段:第一阶段是对日常生活中的自然美的发现,例如,家乡的一山一水、一草一木皆是美的,身边的一切皆是美,对自己的生活充满了美的热爱;第二阶段是对天下美景的向往与探险,只要是美的地方,就一定要去观赏,对天下的美景皆充满了好奇;第三阶段则是对优美的自然山水进行选择与改造,创造自然的美与人文的美,也就是说,在这一阶段,自然美与艺术美已经融为一体。从美学史上看,人们区分自然美与艺术美,最初并没有明确的自由意志。简单地说,只是把非人工创造的美,称之为自然美;而把人所创造的工艺或纯粹艺术的作品,称之为艺术美。在人的文明生活中,自然美和艺术美皆对文明有贡献和价值。自然美是天赋自然的,是不以人的意志为转移的。自然美,就是上天对人类的恩慈或恩赐。有无穷的自然,就有无穷的自然美,所以,上天对人类相当公平与恩慈。人类对自然的保护是不一样的,某些人类的活动造成了对自然美的破坏。自然美是自然生活的美,它是自在的,但是,由于人们越来越远离真正的自然,因此,在现代价值论美学的重建中,理解自然美,就是要去发现与体验自然的生命美丽;无限的自然美构成了人类的审美对象,旅游,在很大程度上,就是由自然美所激发的。对于审美创造者来说,就是要把自然美全部发掘出来,与此同时,要通过感知自然美和生活美来创造艺术的美。文明就这样有了自己的意义,他们把自然的美与艺术的美,赋予了宗教和文化的意义,赋予了生命想象的意义。在柏拉图那里,他还只关注美的相与美的认识问题;在亚里士多德那里,自然美还没有自己的诗性意义,但是,艺术美的价值已经得到了确立。真正对自然美与艺术美有经典认知的,是康德,他认为,自然美是大自然给予人的好意,正因为大自然分配给人以无限的好意,才有无穷的自然美。自然美是“纯粹美”,其中,没有寄托人的思想与情感,一朵花、一片草给予人以纯粹的快感,是因为花和草地给予人纯粹形式的美感,而艺术美则是“依存美”,就是说,在美中蕴含着人的思想与情感。自然美与艺术美,皆

可以与纯粹美和依存美联系起来；自然美，主要是纯粹美，但自然美也可以具有依存美，让美中具有思想文化蕴含。在中国文化中，山水就被赋予文化的意义。例如，西湖的山水就不仅是自然美，而且也是无数文士雅士在此欣赏这个自然美共同创造的文化自然氛围。像乾隆的题诗，像断桥残雪的传说，都有依存的美感。艺术美中也可以有纯粹美，例如，无标题音乐，纯粹形式的绘画，但艺术美主要是依存美，因为审美主体的思想与情感蕴含其中。黑格尔的美学思想，在康德之后有所倒退，他认为，自然美是单纯的，没有主体性的思想与情感；艺术美则不一样，其中蕴含着人的思想与情感，是自由的精神表达。黑格尔的自然美与艺术美的区分，在相当长的时间内，奠定了现代美学分析的基础。在西方美学中，形式美学的分析与生命美学的分析，对自然美和艺术美的价值给予了特别的理解。在现代美学中，阿多诺的自然美与艺术美观念最具影响力，正是他，重新赋予自然美与艺术美平等的地位，甚至可以说，为了拯救艺术美，他更主张回归自然美。

如何在保护自然美的同时创造艺术美？艺术美有自己的法则，有自己的形式，有自己的思想内容，我们在看自然美时可以得到直接的快感，但是，在看艺术美时，则更多需要人的智慧。艺术美是人的智慧的结晶，是人的自由的精神创作，其中渗透了无穷的生命智慧。创造艺术美，到底应该如何在继承中革新或在革新中继承？艺术要在继承中创新，因为艺术有自己的传统，艺术美从来就没有阻碍过自然美；艺术美是独立的系统，是艺术家世代创造和累积的丰富性成果。艺术有自己的法则，天才为艺术立定法规，我们在艺术创造中可以实现生命的自由。艺术美是我们的艺术创造的中心任务，但是，艺术美的创造也是无穷无尽的，美丑并存，鱼龙混杂。关键在于，艺术是多种多样的，我们的艺术，一定要追求自己的创造性与美感，但是，在实际的艺术中，人为了自由地生活，可能通过艺术，表达十分复杂的情感。这情感与思想，不一定是美的，可能是现实的、丑陋的，也可能是浪漫的、美丽的。关键在于，艺术要给我们快感，也要给我们认识，有时，甚至要给我们自由的享受。艺术是艺术家的思想与情感

表达，艺术的创造，可能为了功利的目的，也可能为了超越的目的。为自己而创作，只是把艺术看做生活的乐趣，我们更多的是把创作看做是职业。作为职业，我们的艺术创作则显得异常艰难，不是每个人的艺术作品都可以成为艺术品，很多创作者的作品无人问津，得不到承认和尊重。人类艺术史就是这样，它吸引无数艺术爱好者或职业创作者去献身艺术，但最终，它只保留优秀的艺术作品；劣质的艺术作品，在艺术的传承过程中被扬弃，特别是在现代生活中，艺术作品的数量无穷庞大，这让我们认识到：不可能完全保留时代的艺术作品。艺术有自己的命运，它只有找到自己的保护者，才有不朽的可能。在艺术历史的淘洗中，好的艺术作品被保留，而劣质的艺术作品则会被历史所淘汰。我们所要坚持的原则是：既要保护自然美又要改造自然美，让自然美与艺术美的生活，血肉相连，与此同时，我们还要发展艺术美，让更多的艺术美呈现时代精神生活的丰富性。我们的民族，需要无限自由的审美的力量，当自然美与艺术美最大限度地丰富时，我们的文明的品质，就得到了最大限度的提升。自然美与艺术美，丰富了我们对生命的理解，也是我们对自由生活本质的最高追求，这是价值论美学的体验与创造的对象，也是生命的伟大象征性力量。

第三章　康德美学与马克思美学的价值指向

第一节　康德与马克思价值论美学的内在差异

3.1.1　价值论美学重建与哲学认识论立场的反思

就现代价值论美学的建构而言，康德与马克思显得极为关键，这并不是说，希腊思想家和现代思想家就不重要，而是说，在现代文化视野中，这两个人太具代表性，因为他们涉及了现代价值论美学最核心的问题，而且，代表了价值论美学建构的两个不同方向。更为重要的是，现代中国价值论美学的建构，虽然有中国古典价值论美学思想的现代转化因素，但是，在中国思想的现代化进程中，马克思主义理论作为国家学说处于支配性价值地位，与此同时，马克思主义研究的深化，又离不开康德思想的研究。从基本观念上看，现代性美学的创建，离不开康德美学与马克思美学中国化问题的思考，当然，这其中可能也存在美学价值观念的冲突，或者说，也有生命价值观念的冲突。由于在不同历史时期，人们对审美活动的认识存在着差异，同时，人们的价值观念受制于时代认识水平的局限，因此，不可能形成正确而统一的审美理论，事实上，也不需要形成固定的价值论美学范式。重新深入地理解康德美学与马克思美学，有助于现代价值论美学的重建，特别是有关审美与认知、审美与道德、审美目的论与政治正义论、审美与实践、审美解放与生命自由诸问题的重新解释，康德的

主体论价值论与马克思的实践论价值论具有决定性意义。康德美学与马克思美学,代表的是两种不同价值观念的美学思想,所以,康德与马克思导致了两种性质不同的美学革命。这两次美学革命,产生了持久而深远的影响,现代美学总是不断地与之发生碰撞,这种碰撞又总是以对立的形式而出现,因此,有必要比较康德与马克思美学革命的差异,揭示二者对当代美学发展的现实意义。从一般意义上说,造成这种重大差异的原因,有着哲学、伦理学和社会学等多方面的因素。探明康德美学与马克思美学差异的真正原因,不仅有助于开拓现代美学的新思维,而且有助于建设当代马克思主义美学。

应该说,人类生活现实中存在的审美矛盾与复杂性价值观念,往往体现在不同历史时期的美学家关于人的种种解说上,正如斯托洛维奇所指出的那样:新的社会关系的发展和不断加强的争取人的自由的斗争,在美学中,表现为力求研究人对现实的审美关系的主观方面以及美的感知与体验特征上面。从根本上说,康德美学,正好代表这样的价值取向,特别是对自由和美的解释富有启示意义,他的审美理想显示出:如果没有对美的理解,就不可能确立美的本质。不过,在理解美与自由的联系时,康德较少从劳动解放的角度去分析自由和美,而是局限于从道德自律的角度来解释自由和美。这种关于自由本身的解释所导致的必然结果是:自由和美,带上了神秘主义色彩,同时,往往服务于宗教道德的目标。马克思的美学,则把自由看作是人对必然的超越,把自由看成是人创造性地改造周围世界所形成的现实需要。相对而言,由于对现实生活与现实革命的推崇,马克思美学,无论是在认识论、主体论、目的论,还是在自由论上,都作出了划时代的变革。必须承认,马克思美学所理解的“自由”,是人从异化劳动中解放的自由,是人全面发展自己所获得的自由。马克思美学所理解的自由和所实践的美,是人类不断获得新的创造动力的目标,他把审美属性理解为价值属性,表明美的自然性和社会性的辩证统一。进一步说,马克思对美的新解释和新设计,揭示了审美与道德的价值本质,这种审美价值本质的自由确证,不仅为了确认现实的某些属性和方面,而且为

了评定这些属性在人的生活中的意义，评定它们对于人生和社会的价值。

从价值论美学的基本认知立场上说，认识论的分歧，直接导致了康德与马克思美学的差异。康德美学建立在他的先验哲学基础上，经验论和唯理论的冲突，构成了康德哲学思考的兴奋点。经验主义哲学家主张一切依赖感觉经验，只有感觉经验才是真实可信的，从而把个体的经验作为认识的起点。理性主义哲学家崇尚理性，相信神所安排的预定和谐，坚持我思故我在的立场。经验主义和唯理主义之间互不调和，明显对立，康德企图调解经验主义与理性主义的矛盾，对两方面的困难进行革命，这一革命的直接结果，是先验主义哲学的建立。康德的先验主义哲学，强调现象与物自体的对立，强调人们只能认识现象而不能触及物自体，人们对现象的认识，是通过先验图式作用于人的经验的，因而，先验图式影响着人的认识和判断。康德深知，彻底的先验哲学是危险的，因此，他又强调经验，因为认识需要提供刺激的物自体。为了解决先验与经验的矛盾，康德设想一方面有着杂多，另一方面有着先天的形式，人们通过先天的形式把握着杂多，因为先天的形式暗示出综合的功能。可见，这种先验哲学的基本思路，是不从客体方面去寻找本质，而是从主体方面去寻找本质。由于从主体方面出发，所以，在人与自然的关系中，康德确立了人的优先地位。进一步说，由于康德的主体性强调先验与经验的统一，因此，我能设想我之外的任何主体，我和另一主体的交流和沟通也是必然可能的。所有这些要求，强烈地体现在美学之中，所以，他提出审美不是偶然主观的，而是普遍必然的，是主观的普遍性。这就是说，康德的审美经验，是作为主体与主体之间的关系，而不是作为主体对经验世界的关系而被理解的，因为审美的普遍性，虽然不能像知识那样有着确切的证据，但却是可以要求和设想的。我可以要求别人赞同我的审美判断，因为每个人的审美活动都是认识能力在非认识方式中的合规律的运动。因此，审美共通感，不是为了说明审美普遍性所必须假设的某种根据，而是审美普遍性的显示。[①]

---

① 赵汀阳：《康德美的本质及其意义》，《学术月刊》1986年第10期。

康德的先验哲学，决定康德美学倾向于从主体的角度探讨审美活动的本质，而不是联系客体，从主体与客体的关系中去确立审美的本质，从而导致多方面的独特价值选择。

康德的先验哲学，决定了康德美学倾向于对审美意识问题的研究。由于康德坚持认识、审美和道德三者有着内在统一性，于是，康德设想如果把审美作为二者的桥梁，那么，完整的主体性就是可能的。康德在精神领域寻求认识、审美和道德的内在统一，寻求真善美的统一，无形中拉大了精神与现实之间的距离，甚至可以说，两者的最后一线联系也被切断，因此，精神与现实之间是分离的。在精神世界中，真善美可以内在统一起来；而在现实世界中，真善美的内在统一，只不过是美好的愿望和幻影，面对现实生活中的狂风巨浪就显得软弱无力。康德的先验哲学的虚幻性，进一步表现在康德美学倾向于把美看做道德的象征；在康德那里，审美不是为了人的现实解放，而是为了实现道德自律，因为它把道德自律看作是审美自由的重要标志。席勒在康德美学的基础上设想的“审美王国”，企图超越法律国度和道德国度，给予人以真正的自由，最终也只能成为美好的希望，歌德也曾断言席勒的审美王国是虚幻的。与此同时，康德的先验哲学，决定了康德美学倾向于形式主义的研究，从而把审美活动抽象化，因此，康德把“合目的的形式”作为审美对象，而不是把客观事物作为审美对象。审美对象失却了客观存在性，于是，一切演化为纯粹直观的精神活动。实质上，我们感知的不仅是形式，而且是感受体验对象激起的情感，即使是形式，也是与内容组成浑然统一的整体。对象以整体向人倾诉，人的认识能力，不是固定不变的，而是不断地通过对象化活动得以提高。比如，感知音乐的耳朵，是在劳动实践过程中逐步发展起来的。康德美学，由于重视主观性，看不到审美心理和客观事物之间的联系，因而，不能科学地解释美感的发生和发展，甚至不能解释美感的客观来源。所以，康德美学具有神秘性的一面，因为他总是把审美判断和先天审美结构相联系。康德美学，片面强调审美意识的自由性与独立性，忽视审美的社会实践性要求，因而，他的美学革命不可能发生彻底的变革，因为主体与客体之间

脱节,审美与自由之间脱节,精神与现实之间脱节。

马克思美学真正克服了康德美学的困难,他相信客观现实是不以人的意志为转移而存在的,坚信意识是对存在的反映。这样,马克思主义美学革命就有了坚实的基础,这便是历史唯物主义的认识观;美学建立在历史唯物主义这个稳固的基础上,其美学革命的意义不容低估。马克思之前的美学,包括康德在内,往往脱离人类社会生活的整体,特别是脱离人类社会的历史发展过程,孤立地探讨美学问题,或者强调美在主观,或者强调美在客观,未能真正揭示美的本质。即使是康德美学,也很难看到现实的社会生活条件对人的审美活动和艺术创造活动的影响和作用。马克思的历史唯物主义理论,拨开了笼罩在人类历史的形而上学迷雾,使长期以来受唯心主义统治的美学以新的姿态焕发了青春,与现实社会生活密切联系了起来。马克思的历史唯物主义哲学,揭示了审美与现实的联系,因为根据马克思的历史唯物主义原理,决定社会根本性质的是经济基础。经济基础决定上层建筑,因而,人类精神生活受到物质生活发展的制约,上层建筑反映基础的性质,是由基础决定的,上层建筑必须与基础相适应,而且,它的本质归根结底应由基础来证明。人类意识活动,包括审美意识和艺术在内的社会意识,都属于上层建筑的范围。必须指出:上层建筑的不同部分和基础之间的关系有着程度上的差别。与政治、法律、道德等相比,审美意识和艺术实践离基础更远些,是"更高地悬浮于空中的思想领域",对基础的反映可能不那么直接,但就其基本性质而言,仍然是由基础决定的。相对而言,康德美学从根本上忽视了这一基本性质。

马克思辩证地总结了二者之间的关系,并指出:"物质生产的生产方式制约着整个社会生活,其中包括精神生活的过程,不是人们意识决定人们的存在,而是社会存在决定人们的意识。"① 从审美认知与审美理解意义上说,必须看到它们背后起决定作用的东西,必须到社会存在中去寻找对审美本质的正确解释。马克思的历史唯物主义哲学,决定马克思美学

① 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社1995年版,第98页。

重视人的社会活动，重视人的社会实践，因为正是通过人的历史发展过程的考察，马克思发现了劳动的意义，“整个所谓世界历史不外是人通过人的劳动而诞生的过程，是自然界对人的生成过程”①。审美不是纯粹的精神活动，审美创造成为人的生命的自由表现，成为人的本质力量的自我确证，因此，马克思的历史唯物主义哲学预示并决定了美学发展的崭新道路。马克思的历史唯物主义哲学，决定了马克思美学把美学领域内根深蒂固的形形色色的唯心主义都彻底否定了，因为在唯心论哲学的影响下，人的审美活动一直被看作是复杂而又神秘的，只是神的灵感凭附产生的结果；从审美无利害关系来看，它超越一切物质利害关系，成为纯粹的精神现象。通过历史的现实的考察，马克思发现，不管从表面上看来一切精神现象和人的经济活动相隔多么遥远，只要我们充分地认识某一现象，包括美学现象在内，归根结底，都可以从这一时期的经济条件以及这些条件决定的社会来说明。马克思在美学中进行的革命给予我们的最重要的启示是：当代美学只有建立在历史唯物主义的牢固基础上，才能真正根除唯心论美学的消极影响。与康德美学革命相比，马克思美学革命是彻底的，这种彻底性的根本原因便是历史唯物主义哲学的巨大影响。不同的哲学影响不同的美学，通过比较，应看到：想象力活动与人的生命活动和社会实践，不应是矛盾冲突的，而应是相互统一的。康德与马克思的美学，建立在不同的哲学基础上，而建立在历史唯物主义基础上的“新美学”，则显示出了强大的生命力，这是康德美学无法比拟的，因此，以马克思美学为主导建构当代美学绝不是偶然的冲动。

3.1.2 现代价值论美学对主体性的不同肯定方式

康德的“哥白尼式革命”，就在于确立了人的主体地位，这一思想贯彻到美学中，就是对审美主体的强调。在康德看来，认识主体的知性和道德主体的理性，都具有先天立法的功能，而审美主体的判断力不具有先天立

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年版，第131页。

法的功能。审美判断力的原理，不可能是客观的先验原理，而只是先验的主观原理。康德的主体论思想落实到美学中，决定他的美学只重视审美主体，而完全忽视审美客体，这就导致主体与客体的分离。康德认为，审美判断具有主观的普遍性，因为判断力不是针对客体对象，而是针对主体自身，不是实行立法，而是显现立法的先验可能性。"从主观的普遍有效性，即审美的，不基于任何概念的普遍有效性不能引申出逻辑的普遍有效性，因为那种判断完全不涉及客体。"① 康德把审美判断看作不具有客观性而仅仅具有主观普遍性的判断，正是片面重视主体的结果，它割断了主体与客体之间的联系。康德的主体性理论，集中研究纯粹的主体的意识活动，从抽象出发，回到抽象，把审美判断看作主观的普遍性。从先验哲学出发，提出判断力原理的主观性显示了这种普遍特点，于是，他要求别人赞同自己的审美判断，因为审美判断必然要求对所有人都有效。

由于康德强调审美判断是主观的普遍性，所以，他认为审美判断是可以普遍传达的，这种普遍传达性，又根源于人类具有的共同感觉力。这种共同感是先验的，是人类认识的先验图式决定的，一切人的认识功能的和谐合作，就会引起自由活动的快感，它对与我在心理结构上类似的人也会产生同样的效果。他不顾客体条件对不同主体的制约作用，而是寻求普遍不变的人性结构来说明。其实，审美快感的产生，总是有一定的客观基础，生理机制和社会文化机制不同，就会导致审美的差异，康德把审美主体抽象为同一性，企图避免这种客观差异，实质上只考虑到了精神可能性而忽视了现实可能性。如果不从主体与客体之间的联系去确立审美关系，纯粹从主观出发，就不可避免地要陷入唯心论解释的幻念中。直接的结果是，康德把审美判断、审美创造和现实生活割裂开来，这就导致趣味、天才与生活之间彼此分离。从根本上说，这一问题的产生，仍是康德的纯粹主观论的解释偏向；在康德那里，只要沟通主体与客体之间的联系，就会看到趣味、天才与生活之间的内在统一性。无论是趣味，还是天才，皆

---

① 康德：《判断力批判》（上），宗白华译，商务印书馆 1987 年版，第 52 页。

是主体审美活动的自由表现。康德强调趣味判断，却并不联系客体，他认为趣味判断只是对象的合目的形式对审美主体产生作用。他的审美不凭借概念，审美无关利害性，审美的无目的合目的性，审美的无概念的普遍必然性等论断，显然，都忽视了客观存在的优先地位，只照顾到了对象的形式。他提出，趣味的判断，不是基于对象的评判而是主体内心的评判，如果照此推理，就无客观性可言，评判完全成为主观随意的判断，更不用说审美鉴赏与现实生活之间的联系了。

趣味与天才，作为两种创造能力，其实，都是在劳动实践中不断形成、发展以至成熟的。康德把趣味与天才看作主体固有的能力，认为判断力使想象力与知性协调，给天才引路，这样，天才的创造活动依然是从主观到主观。本来，康德强调判断力不具有立法的功能，但是，当康德讨论天才时，就不惜扩张天才的主观性能力，强调"天才为艺术立法"，于是，康德把天才捧到了神乎其神的地位。他提出："既然天赋的才能作为艺术家天生的创造机能，它本身是属于自然的，那么，人们就可以说，天才是天生的心灵禀赋，通过它，天才给艺术制定法规。"这样，天才的创造，仿佛完全可以不受社会生活的限制。于是，天才的创造只能是个人的、主观的、随意的活动，在此，康德主张："法规存在主体的心灵，它不提供任何不变的法规。天才的法规总是独创的，变化的"①。如果主体不知道诸观念怎样在他内心形成，而且审美观念的形成也不受主体的控制，那么，主体的创造是完全主观随意的，而且，根本看不到与现实生活之间的联系。康德的这一思想，直接导致非理性主义文学艺术和非理性主义美学理论的诞生，于是，创作成了天才的自我表现，而不是主体对社会生活的审美反映。致力于心灵经验的纯粹理解与说明，走向个人内心深处，成为最时髦的哲学取向，这是康德从主体性看待问题而不是从实践论看问题的直接反映。由于过分重视主体性天才的自由表达，这等于把创造的特权完全交给少数自我封闭的天才，结果，非理性完全占据了主导地位，理性被完全排斥，无

① 康德：《判断力批判》（上），第49节。

意识得到极力张扬,而意识则被看做是虚假的自欺。一切由此都乱了套。康德的主体性理论,导致他片面重视主体和主观性,而忽视客体的作用,这极容易造成消极的后果,所以,康德哲学和美学的消极意义也就不容低估。

马克思的美学革命表现得彻底而且深刻,不仅因为马克思自始至终建立了主体与客体之间的联系,而且因为马克思坚持主体与客体之间的关系是辩证的统一。马克思是通过批判黑格尔的主客体理论建立自己的主体理论的。从现实出发,马克思打破了黑格尔的主客体理论的神秘之处。马克思认为,他首先把现实的主客体关系唯心主义地颠倒了。然后,他用颠倒了的客体主体化,又使这种被颠倒的主体独立化,从而使他成为真正创造的主体,而那真正作为主体的东西,却作为客体,作为结果而出现。马克思把现实的主体看作是社会存在,因而人是自然的对象性存在。随后,马克思又提出"劳动主体"概念,这是对现实主体的深化,也是马克思主体理论的升华。这种深化,不仅表现在主体视角的转换,更重要的是,主体的内涵和外延由此深化和拓展开来。在《1844 年经济学哲学手稿》中,马克思使用了大量的主体和客体的概念,马克思明确地认识到,主体是一切存在的唯一真正的活动和自我实现的活动的承担者。主体,其本质特征是自我生成和自我发展,使自己的生命活动本身变成了自己的意志和意志的对象,因此,主体是有意志有目的的为我存在。客体是主体的对象性存在,是对象化的东西,其本质特征表现为不断确证主体的意志和目的,它表现的是感性的现实。马克思的主体理论并未到此为止,在此基础上,他明确提出了主客体关系理论。无论是在《关于费尔巴哈的提纲》中,还是在《资本论》中,马克思都试图系统地整理自己的思想。在马克思的经济学手稿的总导言中,他明确地提出:"主体是人,客体是自然。"这石破天惊的一点,开辟了哲学变革的新纪元,马克思第一次科学地建构起人与自然之间的认识关系和审美关系。

马克思的主体思想应用到美学上,表现在马克思深刻地揭示了人类审美关系,审美的主体性成为主体通过自己的审美心理结构去反映对象,

从而使审美过程和审美结果渗透并凝聚着主体因素和主体属性，这样，审美主体，既具有依赖性又具有独立性。从主体方面来说，审美对象取决于主体的选择，心理结构不同的主体往往会把不同的事物设立为自己的审美对象，反映着主体的愿望、兴趣、爱好和情感。审美对象，一旦从周围背景中被独立抽离出来成为主体的对象，就意味着它已经被人化和主体化，带有主体的烙印，人也从对象身上获得了自身的自由本质力量的表现和证明。"一切对象对他来说也就成了他自身的对象化，成为确证和实现他个性的对象，成为他的对象，这就是说，对象成了他自身。"① 对象性事物，一旦成为人的对象，就由自在性存在成为主体性存在，获得主体性。人的主体性活动从而成为生命的自由活动，成为生命活动的自由表现。马克思对审美关系的揭示，充分重视了主体性对审美创造和审美鉴赏的作用。马克思充分肯定，审美过程充满了主体性，对不同的主体来说，审美过程就会显示出不同风格和色彩。即使是同一对象，不同的主体往往会采取不同的审美态度，从而表现出不同的审美情感，渗透着主体的属性。主体总是社会的主体，因而，主体的审美心理结构，总是个性与社会性的统一，主体的体验和创造不可避免地带有主体的社会心理、文化心理和时代心理的痕迹。由于主体性能力带有社会性和个人性的双重特征，因此，人的主体性能力总是不脱离人类的发展水平，总是离不开人类的价值取向，或多或少总要受到时尚的影响，我们可以看到主体的审美创造和判断能力是在社会活动中逐步发展起来的。

审美主体所具有的选择性，即"辨别音乐美的耳朵"，"识别形式美的眼睛"，皆是在劳动实践中发展成熟的。主体的能力，只有在生产劳动中才能不断地得到发展和提高，因此，劳动不仅是主体创造的活动方式，而且能够推进精神的飞跃，从而使主客体关系获得统一。当纷纭复杂的现象在主体视野中出现时，他就能被对象的美所吸引，从而调动起主体的全部情感，记下那辉煌的瞬间。没有这种主动能力的感官，就会不具有选择

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 125 页。

性,也就谈不上主体性。主体性总是以客体性作为基础,主体性通过实践活动充分体现出来,实践造就了主体性借以达到认识的客观性的本质力量。正是在审美过程中,人处处把内在尺度运用到对象上去,掌握美的规律去生产对象。人们根据任何物种的尺度去进行活动,充分体现了审美主体在反映过程中的主体性,而人时时处处按照自己的内在尺度去作评价,充分体现了审美主体在审美创造过程中的主体性。人们在实践和审美活动中不断地处理两个尺度的关系的过程,正是不断地发现和不断地解决主体与客体之间关系的过程。人按照社会的需要和社会的方式掌握和占有主体意义上的自然,这种掌握和占有成为人的本质力量的实现和确证。人在自己的自由发展中,同时,发展了自己的本质力量,强化了自己的审美能力和实践能力。这种力量,不仅导致生命需要与审美需要的产生,形成新的需要,而且使人们能够按这种意识到的需要去进行新的创造活动。这正是生命活动和生命表现不断作用的结果。马克思的主体理论,正确地处理了主体与客体之间的关系,通过主体与客体之间审美关系的建立,马克思深刻地揭示了审美活动的本质,真正把人的主体性创造提高到正确地位上来。康德的主体价值偏向不可能产生这种客观辩证的效果,因此,康德的主体性理论,虽然也造成了一场"哥白尼式革命",但是,它显然不如马克思的美学革命来得深刻,因为马克思的主体理论,牢固地建立起主体与客体的联系、人与自然的联系、精神与现实的联系,这种辩证关系又置于历史唯物主义哲学的总体审视中。因此,马克思的美学总是指向现实和未来。

3.1.3　目的论的分歧与现代价值论美学的多元性

目的论的分歧,也导致康德与马克思美学之间的差异。康德的目的概念,既具有普遍性意义,又具有特殊意义,这里,我们从普遍意义上讨论康德的"目的论思想"。康德不满意神学目的论思想,反对那种认为自然是神所安排的预定和谐的观点,因此,他提出了系统的目的论思想。他设定了客观目的性和主观目的性。客观目的性,是指一事物同时是自身的

目的，它自身是因又是果，是目的又是手段。这种内在的目的，唤起了人们对生命理念的新认识，因为自然的各部分互为因果，互为手段和目的，具有自组织的功能，能够自己再生产。康德的客观目的，实际上，涉及了自然的独立性，但是，康德认为，自然必须向人生成，因为“人就是现世界上创造的最终目的”，因为人是世上独一无二的存在者，能够形成目的的概念，能够从一大堆有目的形式中借助他的理性，构成目的理论体系，这样就建立起自然与人的联系。康德认为：“如果这个目的是必须在人里面才能找到的东西，那么它就须或者是这样的目的，通过自然与其对人的慈善，人就可以得到满足，或者是能力的倾向和熟练的技巧对一切目的均可适用，而这些本身都是人可以因而使用在他以内或他以外的自然。”① 这里，康德进一步揭示了自然向人生成的客观必然性。自然向人生成，意味着什么？康德提出：一是创造人的幸福，二是创造人们的文化。本来，这是人类活动的目的，康德把它颠倒了，成为自然的目的。在此，康德显示出严重的矛盾：一方面强调人的主体性地位，一方面他又取消了人对自然的依赖性和人对自然的改造，实质上，就过分强调了主体的人自由意志活动或主体性的有目的的活动。在这里，理性与自由意志具有决断的特征，并不尊重对象的客观性。

康德没有明确承认人的活动是有目的的行为，至于审美活动的目的性则同化于自然目的论之中，只强调自然的合目的性与审美的合目的性，未能考察目的性活动对审美主体的决定性影响。人的目的，只有在合乎自然要求或现实要求的前提下，才能最终变成现实，离开了现实客观条件，主体的目的性可能陷入空想。康德把自己推入十分矛盾的境地：即人只要与对象的形式发生联系就可建立起审美关系，而审美关系的建立，却否定了人是社会性存在，否定了人的物质活动对人的精神活动的制约作用。于是，人成为纯粹的精神存在，仿佛只需要吸风饮露就能生存，仿佛只需要审美就能获得自由，一派超然气象，结果，康德的无目的性理论，把

① 康德：《判断力批判》(上)，第62页。

人抽象为纯粹的人,用自然的目的取代了人的目的,把审美活动与物质活动之间的联系割裂开来。从根本上看,康德有意忽视了人的社会存在意义,忽视了人的劳动所具有的积极意义。康德一方面强调审美活动的无目的性,坚持形式主义的倾向;一方面强调审美活动无关利害性,坚持表现主义的立场。无目的性显示了他的表现主义立场,因而,想象力活动被看作为纯粹的精神活动,与社会现实毫无关系。康德的无目的性理论,势必导致他提出的创造人的幸福和人的文化这样的目的成为一句空话。从根本上看,康德提出审美无目的性学说,忽视了人的劳动所具有的意义以及人的精神生活与物质生活之间千丝万缕的联系。一旦忽视了这两者对人的精神活动的影响,就不可避免地陷入主观精神幻想之中。正因为如此,康德的无目的性理论和审美无利害关系的理论,极容易导致形式主义的追求和贵族主义的追求,正因为如此,我们必须把目光投向马克思。

马克思的目的论思想,从根本上说,是与康德的目的论思想相对立的,马克思是在主体与客体、人与自然的关系基础上,强调人的有目的性活动,强调人类认识自然、改造自然、美化自然的主观能动性。马克思不仅重视需要与目的之间的联系,而且重视目的与价值之间的衔接。在马克思看来,目的性,是人们特有的自觉能动性的表现,人提出和实现目的,总是以客观的因果性和规律性为前提。马克思从来不把目的看做是独立的原则,更不把它看作是独立性的实体,因为提出目的和实现目的的主体总是现实具体的人,人在一定的现实中提出目的,并运用手段在实践中实现目的,这是人的有目的的活动的主要内容。人通过自己有目的的活动,确立和发展自己和自然界的关系,通过劳动显示生命的自由表现,从而,创造出丰富多彩的社会生活,创造出自己的历史,这充分说明人的审美活动是有目的的。还应看到,人的全部活动所表现出来的自觉能动性,即在实践活动之前,就在观念中提出和设定目的,又通过实践活动来实现和达到目的。人的目的成为由客观到主观,又由主观到客观的能动过程。人在观念中设定了目的,采取一定的手段,通过有计划的对象性实践活动来改造现存的客观现实,使之产生符合于人所需要的预想的结果,从而使主

观中的目的现实地对象化，变成客观的现实。这种现实，注入了人的意志，从而成为人的主观目的的客观体现。由于人设定了活动的目的，因而，在劳动过程中，他知道他活动的目的，而且，能使自己的活动服从这个目的，并且在活动的结果中实现这个目的。在人的每一项具体的实践活动中，目的是起点，又是终点，它不仅使行动的动机在意识中有指向地对象化，而且实际地规定着行动的方向，支配着整个行动的过程，直到完成整个创造过程。

还应看到，目的总是反映人的某种对象性需要，没有对象性的需要，人就不会提出目的和从事有目的的对象性活动。人作为社会存在物，他的需要表现为在一定的社会关系中并受这种关系的制约，人的需要总是社会性的，因为需要本身是在社会中产生并只有在社会中才能得到满足。作为社会性需要，正是指精神生活方面的需要，人们在精神生活方面的目的，都是由他在一定条件下的物质生活需要决定的。在这一问题上，康德与马克思根本不同，康德完全脱离现实，而马克思则总是从现实出发。在马克思看来，人的需要总是对象性需要，而且首先是对自然世界某种对象的需要，但是，自然界的对象并不能以现成的形式满足人，因而，人才决心改变自然界，以满足自己的需要。人的目的的实现，就是人通过劳动完成的，所以，人的有目的性活动，是自觉的对象性活动，它充分表现了人的自觉性。人的审美活动，也总是表现为人的有目的的活动。从审美创造来看，创造之前，主体已经观念地掌握了创造的目的，创造的目的总是通过劳动不断地转变为结果，主体征服对象的过程就是不断地实现自己目的的过程。审美创造不仅发自内心的需要，而且通过有目的活动最终能够满足这种需要。从审美鉴赏来看，主体总是抱有某种需要，具体地说，在观照审美对象之前，主体内心有期待视野，欣赏的过程就表现为期待的实现。因此，主体的精神需要，通过审美活动，总能获得程度不同的满足，审美活动是人的有目的的活动。马克思重视人的审美活动有目的性，这实际是为了说明：审美活动不仅是个人的活动，而且是社会性活动。审美创造不仅能够满足自己的需要，而且能够满足他人的需要，目的的实现总是

与价值相关。正因为审美活动有目的性，所以，审美绝对不只是纯粹的个人活动，审美创造就不仅是自我表现，而且是对社会生活的审美反映。审美创造，不仅是生命的自由表现，而且是人的本质力量的对象化，不仅具有独立的个别价值，而且具有重要的社会价值，这样，审美活动才充分体现了精神与现实、个人与社会的高度统一。

3.1.4　自由观分歧与现代价值论美学的不同指向

审美与自由有着最本质的关联，康德讨论审美与自由之关系时，通过想象力的分析来加以探讨，马克思讨论审美与自由的联系，则通过生活实践与实践反思和革命解放来理解，显然，马克思的审美自由与实践自由观念，更具现实生活启示意义。康德认为，自由是纯粹理性在伦理道德上的表现。自由，不是作为认识范畴，而是作为道德范畴，康德把道德律令看作超感性经验的理性力量，它是普遍必然的绝对命令，它的本质是自由。人作为理性的存在是自由的，意志自律，则是这种自由的直接表现，康德的自由，既不是对必然的认识，也不是对现实的超越。康德美学，一方面是为了建立知性与想象力的联系，另一方面是为了建立想象力与道德理性的联系，但是，最终目的总是落实到道德理性之上。康德是从意志自律的意义上来阐述自由的，所以，美学指向自由，也就是说，由美学过渡到道德。康德把自由和意志自律联系起来，结果，自由成为康德道德哲学的拱心石；康德自始至终坚持自由实实在在地体现在、展示在日常的大量事实之中，他认为，正是善的意志和人们对道德律令的绝对服从的行为中，展示了自己的无比尊严。自由，一方面是绝对命令的根源和依据，是道德律令的基础和前提；另一方面，道德律令又是自由体现出来的途径，自由离开了道德便永远不能被人感受到。康德的自由，一方面具有抽象性，因为他讨论人的抽象自由；另一方面又具有实在性，因为他把自由安置在大量的道德事实之中。可以看到，作为道德律令的自由，是实践理性本身；与感性经验毫无关系、没有任何现实性，但是，作为个体行为的自由，呈现为道德实践的能动性，它作用于感性经验，具有现实性。康德最终要说明

的，无非是前一方面的先验普遍原则，落实到后一方面的经验事实的个体行动中，便形成意志自律，也就是主体的自由。

这实质上是说，主体的自由是道德的自由，是内心的自由，也就是说，自由是纯粹理性自身具有的先验的实践能力绝对必然地在个体行为中为自己立法，因为康德强调人作为感性的存在，人属于时间条件，他的任何行为和意志，不过是自然机械系统的一部分，遵守着严格的因果规律。但是，人作为本体的理性存在，意识到自己不属于任何时间，他的行动、活动和意志只服从理性的自我立法。康德把道德自律看作自由的最高表现，康德强调的自由，自始至终具有强烈的道德意义，所以，自由是自我意志自律的结果，不受任何外界法律的约束，完全服从自我的道德意志。于是，形成了这样的观念：只有具备高度道德修养的人，才是自由的人，才是审美的人，这样，审美活动构成道德自律的关键。席勒深谙康德美学的用心，用优美而又抒情的语言，描述了康德用理性文字所无法传达的内容："只有在自由中，人才审美；只有在审美中，人才自由。"席勒认为，审美加强着道德修养，道德修养促成人的自由，席勒把审美放到道德之中，康德则把道德放在审美之上。他们都企图以造就具有高度教养的和道德自律的人为目标，从而建设道德自律的国度，更明确地说是建设审美的国度。于是，自由，成为他们这一理想表达的辉煌旗帜，康德的自由浸染着浓烈的道德内容，于是，道德情感便凌驾于理性判断之上，而且比一切主观性冲动要远为优越。它既是先天的判断和良心，又是道德律令在人们心灵生活中的积极影响。

康德从来不是为了美学而谈美学，不是为了美而研究审美心理，康德的美学必然指向道德领域。康德美学，从来就不是其人类学思想的主角，而是配角，席勒则把美学作为主角，强调审美与道德同一性。马克思则超越康德和席勒，不再单从精神道德意义上肯定审美，而是从劳动实践出发来肯定审美。马克思直接把自由与人的现实解放联系起来，康德只看到了道德律令的内在根据、人的自由的终极根据，忽视了外在根据不是在自己的心中，而是在社会关系之中，结果，康德的意志自律和审美自由，"落

实到法权和政治之中，便是资产阶级的自由。立法的自由而不是造反的自由；思想的自由而不是行动的自由；消极抵制的自由，而不是暴力革命的自由"①。康德的自由观，具有如此浓厚的空想的气质，那么，他的美学与现实生活的分离，与工人阶级的自由解放道路相背离，就找到了合适的答案。如果要对康德审美自由观进行通俗的表述，那么，我们只能指出："美是道德的象征"，我们再一次看到康德崇尚的真善美只能是美好的愿望，结果，无目的的审美只能削弱人的斗志，消磨人的锐气，而不是鼓舞人的勇气，坚定人们争取自由解放的决心。康德不能完成的探索，马克思作出了惊人的判断。

马克思通过美学来讨论人的自由，总是给人以希望和振奋，从黑格尔的"审美带有令人解放的性质"，落实到社会生活中，便是人的现实解放的自由。马克思从来不离开现实的人去抽象地讨论自由，而是从现实的人出发，通过对劳动的考察，从而确立人的自由目标。人要获得自由，先必须争取自由劳动；自由劳动的获得，意味着人赢得了大量自由时间。在大量的自由时间支配下，人就可以自由地发展自己的个性，成为完整的人，审美的人，自由的人，这是马克思美学追求的自由。马克思强调，自由是属人的东西，只有具有主体意识并从事实践活动的人，才是自由的真正主体。自由的主体，只能是活生生的现实的人，而不是非现实的精神实体，不是无人身的抽象理性。自由的主体，是在一定的社会历史条件下具有社会性的人，是从事改造世界活动的实践着的人。因此，必须看到：主体的社会自由，特别是人的政治自由，并不是人类自由的全部内容。但是，自由总是通过工人的解放这种政治形式表现出来。在马克思看来，自由，还是人与自然、人与社会所发生的各种相互作用关系，它是主体对自然和社会的自觉认识、利用和改造，是支配和驾驭客观世界的能力。自由，就是主体对必然的认识和对客观世界的能动改造，是支配和驾驭客观世界的能力。这种自由的核心在于揭示自由与必然的辩证关系。

---

① 《李泽厚哲学文存》(上)，安徽文艺出版社 1999 年版，第 347 页。

马克思指出:“诚然,劳动尺度本身在这里是由外部提供的,但是克服这种障碍本身,就是自由的实现,而且进一步说,外在目的失掉了单纯外在必然外观,被看作个人自己自我提出的目的,因而被看作是自我实现,主体的物化,也就是实在的自由,而这种自由见之于活动恰恰就是劳动。”① 马克思深刻地揭示出自由体现在劳动过程中,劳动实践离不开自由,自由决定了劳动实践的性质和成果。人的自由在劳动过程中,总是表现为主客体的相互作用关系。要想变必然为自由,就要千方百计地去揭示它、把握它。主体的自由度,不仅取决于主体对必然的认识程度,而且取决于主体对必然的利用程度。在审美活动中,审美创造自由度的提高,不仅是由必然而自由的过程,而且是主体对客体的不断征服、不断生产的过程。马克思把审美和自由联系在一起,正是为了肯定人的现实自由。人的审美自由,实际上,就是人的实践活动的灵活性、自主权、支配和驾驭对象的能力的发达。人的能力愈发达,创造的自由度愈高,就愈有可能实现审美的自由。如果把马克思对审美与自由之间的关系探讨作一番简化,那么,可以表述为“美是自由的象征”。为了把自由落实到具体的审美活动中去,马克思极端重视审美创造,因为审美创造过程,实质上,就是生命的自由表现的过程,就是人的本质力量不断对象化、不断自我确证的过程。劳动过程充分显示出:创造的自由度与审美的价值成正比,创造的自由度越高,审美价值就越大。审美的自由,不仅体现在物质生产过程中,而且体现在精神生产过程中。马克思不再像康德那样,片面要求道德自律,从而只能实现精神世界内真善美的统一;马克思把自由内化到劳动实践活动的过程之中,这样,精神的自由与政治的自由就不再分离。工人的解放和人类的解放,就不再矛盾。马克思通过审美自由,不仅阐明了劳动创造的意义,而且指明了人类发展的正确方向。对于马克思来说,自由不再是奢谈,而是使命,无产阶级必须为之而奋斗的理想。物质生产活动和精神生产,都必须在自由的原则下进行,于是,通过比较康德与马克思的

① 《马克思恩格斯全集》第47卷(下),人民出版社1983年版,第112页。

审美理想，我们选择马克思的审美理想就是必然的了。自由观的不同的内容，决定了康德与马克思美学革命的根本差异：康德面向历史，马克思则指向未来；康德倾向于道德，马克思倾向于现实。

大致说来，康德与马克思美学革命的根本差异，是由以上四个方面的原因造成的。通过对比，可以看到，马克思作为革命家，他对美学的思考总是密切地联系现实，能从辩证的历史唯物主义出发，科学地阐明审美意识活动的发生发展过程，并且总是从人的劳动实践中去寻找美的本质。通过对美的肯定，进一步肯定人的实践活动和创造活动。所以，马克思美学的革命理想，从来就不是精神的幻想与理论虚构，总是具有现实的指导意义。康德作为独坐书斋的学者，善于从主体性的自由想象与心灵的自由世界出发，把生活的自由美丽与道德关怀落实到理论的自由建构中，不可避免地远离无产阶级的革命事业，因此，他的美学不可避免地带有玄学空想的成分，他的整个思想都染上了书斋气息，在理论上，虽然造成了哥白尼式革命，但是，在实践上，却无力改造世界。马克思更善于从阶级论的视野看待生命与艺术，而康德则更善于从心灵的自由想象入手去判断生活的美丽，显示道德的向往。正是从这个意义上，可以看到马克思美学的积极意义和现实意义。无论是从美学本体论上，还是从美学的哲学基础上，应该充分肯定马克思的美学构想，并以此作为建构当代马克思主义美学的指导思想，尤其是要把实践论和价值论的观念渗透到马克思主义美学的创建过程中去，这种美学努力是必要的，也是可能实现的。

第二节　康德的主体论与价值论美学的思想奠基

3.2.1　主体性体验与审美的无目的而合目的性

“在漫长的、无偏见的、完整的历史中，人们应看到的，不是书的命运和民族的历史重要性，而是思想的内在价值。”克罗齐的这一论断，对于理解康德思想具有重要的意义。从价值论美学的眼光来看，康德的美学思

想确实比其他理论更具现代价值，因为他真正确立了人的主体性地位，建立了审美与认识、审美与道德之间的联系，提出“人为自然立法”和“天才为艺术立法”等思想主张；更为重要的是，康德高举价值论的旗帜，强调道德自律和自由意志的地位，确立了“美是道德的象征”这一价值原则，通过主体论和价值论的关联，将人类生活的意义与人类审美创造的意义给予了充分的阐释。

由于康德从价值论出发，深刻地确证了审美目的判断与自然目的判断的严肃性，他的美学思想体系，揭示了审美活动与道德活动中的许多内在矛盾，给予人们无限丰富的启示，因而，他的美学思想通常被视作一场深刻的革命。这场革命，不仅解决了知性、想象力和理性的内在矛盾，建构了它们之间的内在联系，而且展示了人类精神生活的内在统一性。在这一体系中，目的论的概念与想象力的概念，是康德价值论与主体论美学思想的核心。就审美本身而言，他重视想象力问题的研究，通过想象力的分析，把生命的自由想象与生活认知和自然认知之间有机地结合了起来。如果说，“感觉论”理论是经验主义美学的理论基石，那么，“想象力”理论则是康德先验主义美学的理论基石。康德美学的总体构想，始终没有离开想象力概念，而康德的想象力理论，又绝不是对简单的形象思维活动的描述，它是在一系统中把知性、想象力和理性联系起来，真正深刻地确立了审美活动的本质，因此，从想象力问题入手是把握康德美学的关键。在想象力中，不仅有内在与外在心理认知的内容，而且有理性反思与价值评判的内容。康德对想象力活动所进行的心理分析和美学分析，是其美学思想解释的主导性内容。他的美学思想，从表面上看来，似乎停留在分析的基础上，缺少黑格尔美学那种逻辑演绎和归纳的环节。实际上，他那断片的思想探讨无不呼应“想象力”这一问题。如果采取康德原本的逻辑方式，就不易把握康德美学的实质，而且，总是把他关于美的分析和崇高的分析割裂开来，把他关于纯粹美和依存美的分析孤立起来，把趣味、天才和内在精神相分离。这种做法，使我们无法洞察康德美学的秘密，因此，紧紧扣住“想象力”问题，把康德美学思想置于精神现象体系中进行美学

阐释和心理学阐释,无疑有助于推动当代美学的研究。

由于康德美学是他的哲学和伦理学催生的,因此,美学革命、认识论革命和道德论革命一起,构成康德的“哥白尼式革命”的优美旋律,于是,康德美学,不仅成为认识论通向道德论的桥梁,而且把审美主体、认识主体和道德主体统一了起来。这一思想,超越了前康德美学的局限,开拓了现代美学推重主体、推重审美心理的新方向。康德的主体性理论,是通过纯粹理性批判和实践理性批判建立的。正是通过理性的考察,康德发现,人的认识能力可以自由地面对人的生活经验世界,但是,纯粹理性直观先于经验,并且,不依托经验而能超越经验之上。与此同时,实践理性使人能够明了生活的本义,通过理性控制自我意志,最终形成合乎理性要求的自由意志。人的主体性,通过纯粹理性与实践理性即得到证明。如果说理性确立了主体性认知与生命实践的价值,那么,感性则激发了人们的情感,使人能够在情感支配下趋向理性生活目的。按照康德的看法,我们不仅要重视美学本身的理性认知视角,而且要重视目的论的反思视角,只有把审美判断力与目的论判断力结合起来,才能真正理解康德美学革命的意义,事实上,这场深刻的美学革命,确立了人类审美价值和生命价值的基本原则。康德的美学革命,从先验性原则出发,确立了想象力活动的纯粹性价值,即:无目的而合目的性。由于康德把主体的因素从神学思维中解放了出来,强化了人的独立地位,因此,在考察人类的审美活动时,他建立了人的想象力或自由意识与自然世界和艺术世界的广泛联系,强调从主体意识活动出发来理解艺术形式与审美意识。康德把主体的审美活动和审美态度完全静态化了。结果,想象力活动的特性在丰富的意识活动中加以展开,但是,康德忽视了审美意识活动与人的实践活动之间的生命情感联系,或者说,审美情感与道德情感,在康德那里,还没有严格的区分。

在纯粹的精神世界里,康德处理美学问题,把精神与现实之间的联系切断了,强化想象力作为纯粹的精神活动的重要意义。为此,他主要从两个方面考虑:

第一个方面,康德确信:审美无目的性。[①]康德的目的概念,具有双重性意义,这既要从特殊意义上看,又要从一般意义上看。目的概念的特殊意义在于:康德认为,想象力活动的无目的性,意味着审美活动"不涉及概念",放弃使用概念;目的概念的普遍意义在于:康德认为,想象力活动的无目的性,意味着审美活动不涉及任何功利的考虑,主体在审美中不被现实的利害关系所困扰。在他的思想中,审美活动是纯粹自发的、自由的,审美主体完全超越了现实生活。显然,康德的目的概念,既有积极的意义,又有消极的意义。康德目的概念的积极意义在于:他把审美活动与知性活动区分开来,因为审美活动是不依靠概念的活动,知性活动总是把概念置于自己的控制之下。诚然,想象力活动全凭形象来思维,它不涉及概念。应该说,康德对这一问题的论述,是准确而且深刻的,因为在审美活动中想象浸透在情感里,想象浸泡在意象中,由于情感的驱动,想象力的活动才具有活力,充满创造性。想象是通过形象把握感性对象的,所以,日常遭遇的东西为想象提供了依据,想象在此基础上能创造出他所没见过的东西。想象力完全借助形象来把握对象,概念与审美想象不相干,想象力把现实事物当作标准,但它的目标却是向着某种理想境界升腾。想象的东西,尽管可能是没见过的东西,但不是陌生的东西,它久已模糊地潜藏在人们的心底,当受到现实的启发并与现实的形式结合在一起的时候,就浮现出来。因此,康德对想象力活动这一性质的揭示,深刻地发掘了形象思维的秘密。

联系审美创造过程,想象力活动是自由自在的,是形象思维的自由运动。在创造活动中,一方面,想象借助情感;另一方面,情感推动想象。确实,在想象力活动中,主体是不受任何概念拘牵的,主体的意志能够得到充分的体现。在想象力中,仙山琼楼是可能的,世外桃源是可能的,天马行空是可能的。现实生活中一切不可能的事情,都可以借助想象得以实现。想象力活动是自觉自由的,不借助概念而自由运动,这是确定无疑

① Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag 2003, S. 70.

的。问题在于:想象力的活动是否能够脱离主体的目的性？显然不可能，这就必须认真分析康德无目的性、无关利害关系理论的消极意义。康德无目的性的理论消极意义,也很明显,必须承认,想象力活动是有目的性的。艺术家的想象创造,总是根源于现实生活中的主体性需要,把主体自身孤立出来,创造一个幻影,绝不是无关功利,而是有意逃避,比如,在海上遇难,为雾景所迷惑,心向往之,这一向被看作超脱了利害关系,其实,恰好是有意逃避的表现。因此,我对康德的无利害关系理论有所保留,因为想象力的自由运动与人的精神需要和现实需要之间存在着千丝万缕的联系。康德提出:"一个审美判断,只要是掺杂了丝毫的利害计较,就会是很偏私的,而不是纯粹的审美判断。"[1] 这显然忽视人的现实需要和精神需要的特殊性。康德的审美无利害关系的理论,把想象力活动完全净化了,把美学从复杂的社会生活中抽象出来,让社会的人成为自然的人,想象力活动确实有点不食人间烟火味。康德抽去想象与社会生活的联系,实际上,等于强行把饱含喜怒哀乐的想象活动压制到平静状态。离开了情感因素来看想象力,实在太冷静和理智了。想象力活动,割断不了人与现实之间的联系。康德的无利害关系理论,取消了审美活动中人对现实的价值评判,而想象力活动离不开主体价值评判。实际上,审美主体总是带着自己的需要、渴望和价值尺度去观照对象评价对象。应该看到,凡·高画的监狱,不是向我们叙述监狱的故事,不只是提供给我们监狱的形象,而是把他的世界交付给我们。在这个世界中,对象的处境就是主体的处境,对象的渴望就是主体的渴望。激情即色彩,色彩就是激情,监狱囚禁的不只是肉体,更重要的是自由的精神。凡·高通过色彩宣泄的情感,我们怎能无动于衷,怎能不涉及现实的利害计较？作品总要建立起人与社会现实的联系,完全可以肯定,想象力活动是有利害关系的,当然,人是社会的人,想象力活动就不可能只是人的动物性本能激活的。更重要的是,精神的满足和对自由意识的追求。由于康德审美无利害关系理论强

---

① 康德:《判断力批判》(上),第41页。

调超功利和无目的，这迎合了一些理论的需要，因此，在西方得到了特殊的发展。特别是20世纪以来，审美无利害关系理论成为一些经验主义美学家的核心问题，这显示出他们进一步企图把美学从现实中提升出来，进入虚幻的精神王国。他们之所以把康德的无利害关系理论看作是法宝，就是因为这一理论满足了他们的现实倾向：逃避。逃避到精神世界中去，逃避到艺术中去，这与人的全面发展理论和无产阶级解放事业是根本对立的。以无利害关系的态度去对待一切现实的和有实用功利价值的事物，带有极大的自欺性，因此，康德的无目的性理论相当有趣。当这一理论运用于对艺术活动的考察时，深刻地揭示了形象思维的本质，切中了创作的秘密，是真正的革命；但是，当这一理论联系到现实时，就暴露出它的虚幻性。康德停留在精神王国的时间实在太长久了，他的美学革命只想解决审美主体性问题，揭示主体性精神世界的审美秘密，至于现实生活的自由与美化，则不是康德美学的任务。

第二个方面，康德确信：想象力活动合乎目的性。[①]康德的合目的性，是指事物的形式符合我们的认识功能，或者说，对象形式适合主体的想象力和知性的自由活动与和谐合作。康德把合目的性分成：主观的合目的性和客观的合目的性，前者是对自然的美学表象的考察，后者是对自然逻辑表象的考察。因此，康德的合目的性理论，一方面，揭示了人与自然之间的审美关系；另一方面，揭示了主体与对象的形式之间的审美关系。从审美主体性与对象世界的关系来看，人与自然的审美关系就是认知与实践的关系。自然是人的对象世界，康德十分重视自然对人的审美意义。康德认为，自然美是自然与我们认识能力的自由活跃一致。自然合乎人的目的，因此，自然总是向人生成，自然与人之间不是陌生的关系。人们一方面要去认识自然，另一方面又要去利用自然，人们带着目的需要和情感愿望投入到自然的怀抱。自然的合目的性，我们可以把它看作自然给

① Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag 2003, S. 93.

予我们的好意。[1]“好意”，康德确实用得太妙了，因为自然除了给我们以有用的东西之外，它还这样大量地分送美和魅人的力量。正是自然对人类具有审美性，因此，康德认为我们可以热爱自然，我们在静观中似乎觉得自己也崇高起来。康德认为，“自然”是因为人才建成它的华丽舞台并加以装饰的。自然有合目的性形式，人也是以好意来看自然，人以好意来发现自然的合目的性形式。康德的合目的理论，确实深刻地揭示出人与自然的审美关系，深刻地洞察了想象力活动的性质，因此，自然与人的和谐关系，离不开想象力的自由活动。

康德认为，在人与自然的审美关系中，人对于自然完全自由的形式是感到愉快的，因为大自然的奇花异木、山川海洋，仿佛是为着人类的审美引起快感而存在的。我们注意到这种关系，就可以把它看作“自然的好意”，它才倾向于显示这么多的美好形式来促进我们的文化。康德提出：在自然的许多产物中，预测可能有某些产物，其形式特别适合于人的判断力，好像是完全要照顾我们的判断力才安放在那里似的。比如，阿尔卑斯山雪峰、黄山的云雾和奇松怪石，这是由于它们所具有的一定的合目的性，能在种种方式上用于知识的领域以内。既然自然具有合目的性，因此，事物的表象与我们的认知相关，那么，就很容易想到这个表象是很适合而且便利于我们的种种认知能力，“倾向于内部的有目的的调和的”[2]。这样，自然的合目的性原理，通过判断力在自然界中体会出来。鉴赏判断的快感，具有知识判断的形式，所以，要求普遍传达，要求人人同意，不是以认识的方式，而是以合目的性的立场来观赏自然，从而得到特殊的快感，并且，这种快感是高级理性的快感。它不是在感觉材料上满足欲求的结果，而是在各种理性的规则上得到统一协调的结果，因为这种情感的态度在自然的合目的性合规律性的统一中，看到了自由，在自然的杂多的个别性中看到了统一性。自然，不是知性概念的系统，而是保持着自身的个

---

① 康德：《判断力批判》(下)，第31页。

② 同上书，第3页。

性丰富多彩的现象,从而激发着想象力,让想象力自由驰骋。在这种情感的升华中,人们能捕捉到自然的最深本质,这种捕捉不是通过认识,而是通过体验获得的。在体验中,人们能获得自由,是在自然的美学表象中体会到的自由。康德的合目的性理论,从总体上看,确实充分看到了想象力的自由活动在人与自然的关系中的作用。

本来,把自然作为生气灌注的整体,把无生命的东西看作有生命的东西,皆是想象力的特征;自然事物,由于想象力的作用变得充满生机,但是,康德的合目的性的理论并未到此为止。康德还把合目的性看作是对象的形式与主体意识之间的关系。既然康德把对象分为对象的形式,自然,还有对象的内容。主体,是否只和对象的形式发生关系呢?显然是不可能的。康德为了强调美的纯粹性,索性把对象抽象为对象的形式,这与他对现象与物自体的区分有关。不错,对象形式总是与人的想象力活动有关,但是,认知活动也与形式有关,这其中的差别就被掩盖了。另外,康德认为线条和一些简单图案是纯粹美,而其他则属于依存美。这里,康德显然只强调想象力和纯粹美的关系,而忽视了依存美与想象力的关系,所以,康德的纯粹美理论被20世纪艺术家所重视,强调事物客观纯粹的性质,只强调线条,而完全忽视人与自然之间的审美关系,甚至与这一审美艺术关系相对抗,于是发展了抽象主义艺术和形式主义艺术。康德规定了想象力活动的纯粹性质,这就决定他对审美的研究总是采取静观的态度,从而也就确立了审美活动的超验性和精神性特征。康德对想象力活动的纯粹性质的揭示,展示了并涉及审美的本质,那么,想象力活动的真正性质,即:审美的本质如何呢?这就需要追踪知性与想象力之关系,并对审美和谐或优美的生成形成深刻的理解。

3.2.2 主体性审美快感与知性和想象力的协调

从科学认识论意义上说,康德的美学革命真正确立了想象力活动的本质:知性与想象力协调。通过对想象力活动的纯粹性质的考察,康德已经预见到:审美活动总是与两种认识功能相关,即“知性和想象力”。康德

发现:知性和想象力作为认识功能,不仅仅在认识中协调一致,而且可以在新的情况中发生协调,这种新的情况,便是“审美”。在认识中,知性和想象力的协调,是根据规律而强制在特定的概念之下;在审美活动中,知性和想象力则产生和谐,“即是想象力在自由中激起知性,而知性不用概念也把想象力置于合规律的活动中”。康德通过知性与想象力的联系,深入地分析了认识论与美学之间的关系,揭示了一系列重大的美学知识论问题。

第一方面,知性与想象力的和谐,显示了认识论与审美之间的联系。想象力和知性的协调统一,在逻辑上是可能的,那么,这种协调统一在什么样的情况下才可能发生?这里两者的关系,是颇有意味的。康德发现,知性按其本性来说,应该是使用“范畴”去整理现象,因为知性是“借助概念而运动的”,但一旦知性使用概念,那么,知性和想象力的协调就不是审美而是认识了。审美与认识之间有着密切的联系,但审美活动与认识活动不同,那么,知性与想象力在审美活动中怎样才能处理好关系呢?结论是:知性必须“放弃使用概念”。只有放弃使用概念,两者之间才能产生和谐。想象力也是认识能力,它能够产生形象,当它在认识过程中出现时,它服从联想而再现表象并综合表象;但是,当它在审美活动中出现时,就不再视为再现,不是像它服从联想律时那样,而是被视为创造性的和自发的。想象力,当它不是被使用于一个服从联想律的再现活动时,它就不会被联想律所直接控制,因而,具有自由地创造形象的能力。想象力虽然是自由的,但不是自主的,因为自主意味着自由的而本身却是具有规律的。想象力不是自主的,只有知性才是自主的,因为只有知性能提供规律,因此,在审美活动中,想象力不具有规律,而且也不必遵守知性的规律。于是,一旦知性放弃使用概念,想象力便具有自由的创造性,知性与想象力协调便有了现实可能性。在这个时候,知性和想象力之间,就不是互相冲突的关系而是互相适合的关系,因为知性不会企图用概念来迫使想象力服从规律。总括起来说,“在审美活动中,知性无法对自然提供规律,因而用来提供规律的范畴隐退了,想象力便摆脱了构造知识的要求,摆脱联想

律而被抛进自由状态；另一方面，在这种反思中，自然的形式的合目的性虽然不是由知性范畴来规定的，但却显示了自然对知性概念的先验适合性。"① 想象力无意识但又是必然地激起了知性，虽然想象力活动与范畴无干，但却与知性的本性相关。康德所钟情的想象力活动，既是自由的，又是合规律的。知性与想象力的协调，便产生了美，这样，知性与想象力的关系呈现出新的局面。一方面，像上面提到的，在审美活动中知性必须放弃使用概念，一旦使用概念，知性就不能进行知性活动，于是，知性的综合活动的功能丧失了；另一方面，在审美活动中，想象力又放弃遵守知性提供的规律，不再遵守联想律。于是，那种原来意义上的想象力固有的认识功能也丧失了，结果，知性不能进行原来的那种单独的判断活动，想象力又不服从联想律。这样，想象力和知性便统一了起来，成为新的判断，即审美判断。这种新的判断活动，是想象力的自由运动，是知性和想象力密不可分的协调运动。值得注意的是，知性和想象力的协调，决不是知性活动协调地加上想象活动。两种认识功能，完全是在新的方式中融合，从而产生和谐的美感。康德自始至终要说明的问题是：审美的认识能力是在非认识性的方式中进行，因此，审美活动有着独特的规律，想象力活动与科学活动便分道扬镳，这就有力地证明了康德从特殊意义上确立的想象活动的无目的性，即独特的形象思维特性。知性与想象力的协调产生和谐，对于审美主体来说，便产生了快感，这种快感是审美快感，即美感。

第二方面，康德坚信，知性和想象力的协调是判断先于愉快。既然知性和想象力的和谐产生了快感，而知性和想象力的协调又是审美判断的主要特征，那么，康德顺理成章地设计了一个问题：是愉快先于判断还是判断先于愉快？想象力活动，既是审美判断活动，又是美感生成的过程。之所以说审美判断活动在先，是因为主体的美感决不是无缘无故获得的，美感作为想象力活动的结果是通过审美过程而产生的。如果愉快先于判断，那么，审美愉快就不涉及对象的形式的合目的性，我们的审美判断也

① 赵汀阳：《康德美学的本质及其意义》，《学术月刊》1986年第10期。

就不可能成为普遍有效的判断,因为不涉及对象形式的合目的性的愉快,只能是“感官的快适”。只要涉及形式的合目的性,就会引起主体的反思,想象力和知性就达到了自由和谐。在考察知性与想象力的和谐时,康德通过判断先于愉快的分析,照应了第二部分内容,即无目的性。这里,合目的性,不能构成对自然的知识,也就是说,不能从认识论意义上去评断对象,因而,合目的性只能通过纯粹主观的愉快情感来显示给意识。正是由于愉快所显示的内容是普遍性内容,于是,由这种愉快的情感作为根据的判断便不是私人判断,而是主观普遍有效的。值得注意的是,判断虽然先于愉快,但是,审美判断只有通过愉快,才能把知性与想象力的和谐呈现给意识。因为,在审美活动中,对于主体来说,被直接给予的首先是愉快,只有通过愉快才能发展想象力与知性自由和谐,从而判定对象的形式的合目的性,这一点,与上文已讨论的“自然给予人的好意”的思想一致。“判断先于愉快”,更深一层的原因,康德认为,可以依据形式察觉到合目的性,却不去把它放到目的上。康德认为,美是对象的合目的性形式,当它被感知时并不想到任何目的,因为目的总是以一定概念为依据的,由于知性放弃使用概念,认识能力对表象的活动便无法走向概念而停留在表象的形式上,也就无法达到主体的目的。但是,由于知性和想象力被综合地统一在自由的活动中,想象力唤起了知性,使表象超越了表象和主观的个别感受之间的联系而构成了表象和主观的判断的关系;同时,知性将想象力放入合规律的运动中,想象力的创造性活动便不是盲目的即兴行动,因为知性的本性是提供规律,尽管由于它放弃使用概念而无法真的给出规律,但是,由于它的本性必然导致合规律性。合规律性,是那种虽然不是被迫遵守规律而实际上却符合规律的性质。康德提出:想象力,在把握眼前某一对象时是被束缚在客体的一定形式上,而且对象正好能够给予它这样的形式。这一形式,含有多样统一性,正如想象力在自由活动时,在知性的合规律性的协调中可能设想出来的一样。这说明:想象力在审美活动中起着创造性作用,它是形式的创造者,但是,必须看到,知性为它提供了合规律性,只有包含着合规律性的创造,形式才没有被设想出来的

可能,更无法成为我们的现象。因此,想象力活动的自由创造性与合规律性的统一,就会产生美感,即康德所谓的无目的的合目的性对诸心理功能的协调产生的审美快感。

康德对美感特征的揭示,显示了审美活动的一般规律。从因到果来看,先有合目的性形式,接着引起主体的反思活动,从而对对象作出审美评判,由此产生美感。从果到因来看,愉快作为心理事实呈现给意识,意识通过反思活动探究快感的来源,从而发现了对象合目的性形式。这是简单的解释学循环。康德对美感的生成的看法,与一般看法有所不同:一般把对象作为整体,而不再区分为对象和对象的形式,对象是作为生机灌注的整体与主体发生精神联系,康德则只把对象的形式的合目的性作为审美对象。康德这样做的结果,是为了便于抽去对象的内容,把对象提升为纯粹性,这种思想的产生,仍然归结为康德把想象力活动看作纯粹的精神活动。其实,康德这样归纳是有矛盾的,因为对象的形式与内容是内在统一的。这提示我们,在肯定康德的知性与想象力和谐时,必须抛弃康德的先验主义态度。

如果抛开康德先验主义态度,那么,就可以看到,康德对想象力活动的审美考察具有革命性意义。这种革命性,就是指康德以知性和想象力的协调来阐明审美本质,说明想象力活动,因为康德以前的美学理论,往往喜欢从客观主义的立场上考虑想象力活动性质,把美归结为客观上存在着的和谐。康德把知性与想象力的协调转变为对主体想象力活动的考察,这样,协调成为主体精神活动的性质,是想象力自由活动的结果。结果,把外在的协调转变为内在的协调,显示了康德的主体论立场,摒弃了单纯从客观上予以判断或从神学出发进行判断的审美立场。康德第一次把人在审美活动中的主体地位加以突出,其实,知性与想象力的协调是从把握主体的审美心理活动入手的,这种协调,显示了审美的形象思维特性。但是,必须注意,知性与想象力的协调,既是内在协调,又是对现实审美对象的协调。美感是心理事实,但寻求这种心理事实诞生的原因,只能从现实生活中予以寻找,而不能仅仅停留在精神王国。我们同意并肯定

康德对审美活动的心理本质的揭示，但是，反对把美感的生成过程说成是纯心理现象的显示。还是应该把审美活动与人的社会生活联系起来，既要从心理学的角度，掌握想象力活动的本质——知性与想象力协调，又要从社会学的角度，确认想象力活动的根源在于社会生活。想象力毕竟是有限的，那么，主体在审美活动中，一旦想象力受到阻碍，在主体的心中又该升起怎样的感受呢？结果，只能在想象力和理性之间的关系中去寻找。

3.2.3 想象力与理性在价值论美学中的作用

在分析康德美学时，应该特别重视他的"理性概念"与"目的论概念"，正是从理性与目的论出发，康德的美学革命深刻地揭示出想象力服务于理性观念，从而达成认识向道德的过渡。通过前面的分析，可以知道，知性与想象力是想象力活动的本质，即审美判断的本质，但是，康德对想象力作基本规定时，已经暗示想象力并不是无限的。一旦遇到感官不能把握的对象时，想象力便无能为力，就会受到阻碍。想象力受到阻碍，另一力量却脱颖而出，这就是"理性的力量"，它充溢在主体的心中，从而引起崇高感。对于崇高的本质特征的认识，康德是明确的。崇高感与美感不同，它不是和谐，而是冲突，因为崇高包含着理性的内容，具有道德的倾向，因此想象力与理性之间的关系，不是和谐合作的关系，二者之间充满着争斗。想象力的能力被削弱，理性的力量就逐渐增强，因此，康德指出："崇高感完全是主体心灵的观念"。

康德对崇高感进行了深入的分析。他认为，崇高对象的特征是无形式。这就是说，对象的形式无规律无限制，尽管人们也能感知崇高对象的形式，比如崇山峻岭、大海雪川，但那只是局部的形式，人们无法借助想象力进行总体的把握。这种情形，可以表现为体积上的无限广大，即数学上的崇高，还可以表现为力量上的无限威力，即力学上的崇高。前者是由于对象的巨大体积超过想象力所能掌握，于是，在人心中唤醒要求对象予以整体把握的理性观念，但是，这种理性观念并无明确的内容和目的，仍是主观的合目的性的不确定的形式。后者是由于想象力无法适应自然对象

而感到恐惧，所以，要求唤醒理性观念来掌握和战胜对象，结果，主体由对对象的畏惧、否定的痛感转化为对自身尊严、勇敢的快感。由此可见，崇高感，是想象力与理性相互争斗时，产生的比较激动强烈的审美感受。崇高感也显示了主体与对象之间的关系，这种关系中包含着复杂的文化历史内涵。只有人类才具有这样的感受和情感观念，例如，自然力量的不可抵抗性，使我们认识自己作为自然存在物在生理上的软弱，同时，却显示我们有独立于自然、优越于自然的能力，即精神上的巨大力量。因此，在我们的想象力活动中，并不是由于它唤醒了我们的力量，而是它能把我们日常所挂心的许多东西看得渺小，从而使主体意识到对自己使命的崇敬。实质上，康德看到了道德情感在崇高感中压倒了审美快感，或者说，审美快感充满了道德情感的内容，于是，想象世界完全充满了道德理性的内容，显示出人格的崇高和自由的尊严。自然界中极其巨大的体积和力量，主体通过想象力唤起人的道德精神力量与之抗争，后者在心理上压倒了前者，战胜前者而引起了愉快。这种愉快，是对自己的伦理道德力量的肯定，对个人尊严不会受到侵犯的喜悦，因为自然尽管可以摧毁人的自然存在及其一切附属物，但却打不垮人的精神和意志。人们与森林大火相搏斗，与翻滚而下冲毁房屋田园的洪峰搏斗，显示出的就是这种生命意志的崇高感。崇高感，必然是主体这种伦理道德的精神力量同自然力量剧烈抗争中所激起的感情和感受。这是理性的胜利，想象力让位于理性，但是，这并不等于说想象力的功能消失了，相反，想象力的功能随着情感的激烈冲突而不断膨胀，但不是被形象所统辖，而是被道德情感所震慑。尽管康德的崇高理论服务于他的理性观念，但是，这其中包含的内容，对人的道德尊严的敬重、对正义自由的渴求、对真理的追求和信仰，显然，具有积极的内容。

不过，必须注意，康德的崇高感中的情感，不是真正的道德情感，它虽然趋向于道德感，但不是道德行为生成的，而是审美的力量生成的。想象力，在此被崇高的情感所控制。由于与理性观念相联系，这就要求主体进行想象力活动必须具备一定的文化教养，因为崇高感比美感具有更强的

主观性,所以,崇高以客观的无形式来激起主体理性的觉醒,从而使主体在客观无形式中感受到的不是客观自然,而是主观精神自身了。康德美学时时处处都渗透出主观先验性,只要我们留心,就可以发现。当然,康德认为崇高的对象只属于自然界,正是为了说明崇高的本质在于人的精神,但康德以为崇高不能在艺术作品中见出,他认为,艺术作品中有人的目的在规定作品的形式和内容。这种片面性,完全由于康德预见不到未来科学的高度发达。我不赞同康德认为崇高不能在艺术作品中见出的看法,其实,康德反对通过艺术来表现崇高,是他的理论本身的价值偏向造成的。他强调纯粹美而忽视依存美,强调无目的合目的性,而忽视人的活动的社会性。

康德的崇高感,还可以通过悲剧艺术加以解释。崇高感,一方面是想象力的不适应引起生命力遭到抗拒的感觉;另一方面,理性观念的刺激,使主体在对自己的估计中产生崇敬。崇高感以痛感为桥梁,而且从痛感转化为快感,悲剧正是如此。在恐惧与审美的对立中,主体克服了恐惧。崇高的对象是自然对象,而骨子里却是人自己依靠理性战胜自然的意识。康德主张,崇高不在自然里而在人的心境里,所以,“在最高原则攸关,决定取舍的关头,主体不会向外来的暴力屈服,正是依靠内心的无上命令和自由尊严”①。悲剧艺术,正是康德的崇高感理论的具体展望,可是,康德本人并未意识到这一点。康德之所以抬高崇高感,是因为他把道德自律看成审美活动的最终归宿,一方面要显示人对自然的优越性和崇高感,另一方面又要显示道德高于享乐。康德的这一思想,在席勒那里,获得了直接的呼应:“美当然是自由的表现,但还不是使我们超脱自然的势力和解脱一切物质影响的自由,而是我们作为人在自然范畴之内所享有的自由。”②在美的事物那里,我们感到自由,是因为感性冲动与理性冲动相协调。在崇高的事物那里,我们感到自由,是因为感性冲动对理性立法毫无

① 康德:《实践理性批判》,关文运译,商务印书馆 1960 年版,第 45 页。

② 席勒:《论崇高》。见《审美教育书简》,冯至等译,北京大学出版社 1985 年版,第 160 页。

影响，是因为精神起着主导作用。崇高，在席勒那里，仍然是指主观的判断，并不掺杂任何社会内容。席勒揭示出：美是理性与感性的协调一致，因为正好是使前者感到局限的那些对象，却使后者体会到他自己的力量。康德在理论上重视美，在实践上重视崇高，前后并不一致，席勒则无论从理论上还是从实践上都重视崇高。席勒指出：当崇高感产生的时候，“主体周围的粗野凶狠的自然物质就开始用完全另外一种言语对他讲话，他身外的相对宏伟就变成了一面镜子，他从中看到他自己身内的绝对宏伟”①。这时，主体就会无所畏惧，以难以想象的喜好亲近由他的想象力所产生的这些吓人的图景。自然的那种质朴与威严，让他看到了更大的计量标准。在席勒的思想意识里，想象力与理性之间，实际上，起着互相推动的作用，而在康德看来，崇高是理性观念的喷射，于是产生崇高感。这种审美感受还是一种游戏，好像是想象力活动中的严肃。在这时，想象力和理性两重力量都极大地膨胀了，其实，这也是想象力和理性的相互作用。所以，“想象力和理性在此通过它们的对立性把心情的诸能力的主观合目的性引导出来”，并且让它“眺望那无限”。康德与席勒对崇高的重视，是对主体的想象力和道德情感力量的双重强调，这确实是审美活动的重要规律。想象力与知性的协调，一直为人们所重视，而想象力与理性的冲突，则一直为人所忽视。应该想到，康德以想象力为核心的美学最终必然指向道德领域，于是，“美是道德的象征”获得了深刻有力的说明。康德的审美理论，总是通过艺术美和自然美来说明，许多人以为康德的理论不联系实际，其实，这是误解。在《判断力批判》审美分析论的后半部分，康德的审美理论，就通过艺术美和自然美来说明，因为无论是想象力与知性的协调，还是想象力与理性的冲突，都可以在自然和艺术中充分表现出来，这样，我们就不自觉地跟随康德追寻自然美和艺术美的产生与想象力活动的重要联系这个问题。

① 席勒：《论崇高》，第 162 页。

3.2.4　主体认知与价值体验:美是道德的象征

从理性与目的论出发,康德的美学革命,严格地区分了纯粹美和依存美,揭示出美是道德的象征,完成了他对想象力活动的价值论探讨。前面提到:康德认为想象力活动的纯粹性质是无目的性,因此,如果在一定的概念制约下,一对象被认为美,那么,这个鉴赏判断是纯粹的。康德追求纯与不纯的规定,于是,他把不包含道德内容的美,称为纯粹美;把包含着道德内容的美,称为依存美。康德不自觉地把美的内容与形式割裂开来,这就导致康德对自然美和艺术美的分析捉摸不定,因为自然美和艺术美常常向他的纯粹与不纯粹观念发出挑战。按照康德的想法,纯粹美可以独立存在,花、鸟、贝壳、图案、无标题音乐等便是纯粹的美,它不涉及知性又合乎目的。不过,依此而论纯粹美只是极小的一部分。于是,自然美和艺术美中哪些属于依存美,便很难区分,康德不愿强调纯粹美与依存美之间的辩证统一。

任何依存美,都不能离开纯粹美而存在,因为任何艺术的内容都离不开形式。没有形式上的美,内容便不再是艺术的内容。脱离了美的形式的道德内容,也只能是道德实践或道德教科书。依存美是包含纯粹美的美,纯粹美是构成依存美的必要条件,所以,康德不得不承认:“在依存美中存在着趣味和理性的统一,即美和善的统一”。可见,依存美和纯粹美总是相辅相成的。康德为了强调想象力活动的无目的合乎目的性,不得不倾向于纯粹美,但是,他的美学最终目的是为了指向道德,“美是道德的象征”。所以,从实际结果看,康德总是重视依存美,因为依存美不仅有助于提高道德教养,更重要的是有助于意志自律,它不自觉地完成了道德的净化,使人走向崇高。不过,康德总是在纯粹美和依存美之间徘徊,又总是在形式主义和表现主义之间打转。我之所以认为康德最终倾向于依存美,这不仅是因为他明确提出“美是道德的象征”,而且,是因为他在对自然美和艺术美的考察中,总是企图寻找自然美和艺术美蕴藏着的“良善的灵魂”。康德对自然美和艺术美的考察,一方面基于他的纯粹与不纯粹的

严格区分,另一方面基于他对想象力的重视。不过,由于他对自然美和艺术美偏重于静态的考察,所以,想象力的作用,康德只作了隐晦的说明。我们必须看到想象力对自然美和艺术美形成的重要作用,只有这样,才能把握康德以“想象力”为核心建构美学的深远用心。明确了这一点,可以先偏重于讨论自然美和艺术美中的道德内容。

康德指出:“对于自然美具有一种直接的兴趣,时时是一个良善灵魂的标志,并且,即使这兴趣是习惯性的,它至少表示有利于道德情绪的心意情调。”① 康德通过对自然美的考察,看到自然对人的审美意义。这种审美意义在中国古典美学中是“比德”。这是因为自然物寄托了主体的理想品格,从而成为具有“良善灵魂”的标志。康德从自然美中洞察的“良善灵魂”,正是山水比德的内涵,所以,康德认为,自然不但在形式方面,而且,在存在方面总是使主体感到愉快。康德断言:人的心意思索自然美时,就不能不发现自己在这里同时对于自然是感到兴趣的。“谁对自然美直接感到兴趣,我们就有理由能够猜测他至少具有良善的道德禀赋。”这个自然,在它美丽产品里表示为艺术品,不单是由于偶然,而且好像是有意的,按照合规律的布置,并作为合目的性而无目的。这目的,我们在外界是永远碰不到的,我们自自然然地在我们自己内心里寻找,并且,是在那里激活我们进行反思,它好像是把大自然引向我们的语言,使大自然里好像含有一较高的意义。康德指出:“自然美关涉着道德的内容,是因为它根源于人们对自然的知性兴趣。”康德对自然美关涉道德内容的发现是正确的,但是,由于康德思想的局限,它不可能看到自然美的根源。马克思明确告诉我们:自然美离不开人的劳动实践,正是人对自然的改造,在自然身上留下人的意志的痕迹,对象化了人的本质力量,自然美才向人生成。自然人化的过程,就是自然美生成的过程。无论是山水比德,还是发现自然具有“良善灵魂”,其根本原因正是由于自然的人化,由于人的社会实践。艺术美是如何关涉道德情感的呢?我们现在偏重于讨论想象力对

① 康德:《判断力批判》(下),第146页。

道德情感的作用。康德认为艺术家的精神通过形象把它所想的和怎样想的给予了表达,而使自己来说话和表情。对无生命的事物按照它们的形式赋予一个精神,而这精神又从它们诉说出来,在内容与形式的相互作用中,寄托着道德情感。

通过具体的艺术考察,康德看到了艺术美中内容与形式的一致性。一方面,在一切艺术里,本质的东西是通过形式显示的。这形式,对于观看和评判是合目的的,"在这场合,快乐同时是修养并调整着精神达到理念"。如果艺术不是直接或间接地结合着道德的诸观念,那么艺术只能算是消遣而已。正是在这个意义上,康德指出:在一切艺术里,诗占有最高的等级。因为诗是最典型的想象性艺术,而且对道德内容的传达最有力。诗扩张人的心情,造型艺术与诗一样也是通过感觉来诉说,它比诗更丰富多彩地激动我们的心情。造型艺术与诗相类似,它把想象力安置在自由的同时适合心意的活动里,造型艺术给予人持久性的快感,使主体间能够舒适地会谈。在想象力活动中,一切感觉自由的游戏使人快乐,它促进着健康的感觉。希望、恐怖、喜悦、愤怒、轻蔑等感情,在这里活动着,每一瞬间交换角色,是那样地活泼。想象力与道德情感之间,有机地协调一致。一方面,重视想象力在艺术美的感知和创造中的作用;另一方面,强调艺术美对于道德内容的传达。所以,康德认为,一个时代、一个民族必须先发明这一艺术,使受教育的部分和较粗野的部分相互传达它们的诸观念,把前一部分人的博大和精练与后一部分人的自然淳朴及其独创性相协调,从而促成"道德的完善"、人性的完善和社会的进步。在康德看来,只要把最高级文化的合法则的强制与那感觉着自我价值的自由天性的力量相结合,那么,这个民族就会兴旺发达。康德看到了通过艺术美的途径可以达到道德的完善,通过道德完善,达到意志自我,从而实现自由。席勒认为,道德完善是审美的结果,但席勒并不希望人只是成为道德的人,他要人最终成为自由的人。由此可见,强调艺术美的道德净化和审美教育作用,体现了康德和席勒的社会理想。结果,康德引申出:"鉴赏基本上是一个对于道德性诸观念的感性化评定能力。"因此,建立鉴赏的真正的入

门,是"道义的诸观念的演进和道德情感的培养","只有感性和道德情感达到一致的场合,真正的鉴赏才能采取一个确定不变的形式"。所以,在依存美与纯粹美的矛盾冲突中,康德倾向于依存美;在审美与道德的矛盾冲突中,康德倾向于道德;在现实自由和道德自律的冲突中,康德倾向于道德自律。康德完成了预定的计划:达成了知性向想象力协调产生美,又达成了理性对知性的指导作用。这看起来已经很圆满了,但是,我们无形中感到康德美学中失去了什么。结果发现,康德重视的是理性的人,而忽视了感性的人;强调道德的力量,无形中削弱了情感的力量。康德美学,不可能解决这一矛盾;所以,感性与理性,在康德那里,也只是起到了桥梁的作用,一旦认识由审美达到道德领域,康德便把这座桥拆掉了。康德严格区分纯粹美和依存美,与前面他所强调的审美无目的合目的性在逻辑上取得了一致。于是,精神和现实之间在康德那里再一次造成巨大裂缝,通过审美所奢求的自由只能成为空想。康德美学,从抽象到抽象,始终回不到现实上来,这就是我们不能跟康德走的根本原因。

至此,我们可以对康德的美学革命作一简单评价。康德的美学革命,对当代美学建设仍具有参考价值,这是因为康德对想象力活动的考察,揭示了审美活动多方面的本质。从审美主体性这一角度来看,康德深刻地洞察了想象力活动的自由创造性,揭示了想象力活动的纯粹性,特别是想象力活动的本质——"知性与想象力的和谐"。这一规律的揭示,具有重要意义,它推动了康德以后美学的发展。现代美学,对主体和审美心理的重视是其直接结果。从美学的桥梁作用这一角度,康德看到了审美与认识的联系,并且,在考察审美与认识的联系中,揭示出想象力活动的一系列规律。康德还看到了审美与道德的联系,显示康德美学的真实用心,正是通过道德才建立了对审美价值的评判,表现出康德的社会生活理想,所以,"美是道德的象征",成了康德美学的最好注解。必须看到,始终沿着康德的脚印亦步亦趋,是走不出美学困境的,康德企图把美学最终引向社会领域,但事实上却始终停留在精神领域。这一方面是康德的先验主义倾向的结果,另一方面是康德的道德主义倾向的影响。康德的道德自律,

之所以是美好生活的价值理想,不能成为现实,正因为他抽去了道德自律的前提:劳动的自由和社会需要的满足。再说,康德美学造成的个人主义和逃避主义两种倾向,从根本上脱离了社会生活,经不起现实生活的冲击和反问,从而显出康德美学的致命缺陷。正是在这个意义上,可以发现,康德的美学革命是不彻底的。由此,康德美学具有自身的矛盾:一方面人们惊奇于康德美学的洞察和发现,另一方面又不满于康德美学的虚幻空想性。因此,通过想象力问题探讨康德美学的目的,已经昭明:即康德美学对想象心理学的揭示,有助于启示我们更深入地去探究审美心理的奥秘,更重要的是,要通过对审美的心理的揭示转向对人类审美自由的关注和重视。关于人的自由的探讨,才是美学研究的关键,康德把主体论和价值论有机统一起来。康德美学对于价值论美学的启示意义,尤其表现在他对人的关怀之上。真正的价值论美学探索,决不会绕过康德美学,而必须研究康德美学的中心问题并试图超越它,这才有可能引导出新的审美观念。康德发现了美学与自由、美学与道德、美学与文明之间的联系,他设想了审美与认识、审美与道德的理想价值,给精神生活的自由想象提供了无限浪漫的思想源泉,但是,现实生活中审美自由或生命自由如何可能,康德并没有真正地解答。

第三节　马克思的价值论与实践论美学的创立

3.3.1　劳动创造了美:价值论美学的巨大飞跃

古往今来,关于美学的种种假说和猜想,大都是关于美感和艺术的解释,各种各样的解释,揭示了审美活动的复杂性和世界的复杂性,同时,又以神秘的诗性和甜美的梦幻满足人们的精神的种种乐趣。从真正的社会革命意义上说,马克思美学能够站在新的立场上,不仅试图解释世界,而且试图改造世界,这一思想意图,对我们的启示更为重要。事实上,马克思美学重视人的实践,重视人的价值,重视人的自由,真正促成了人类历

史上的一场划时代的思想革命与社会革命。马克思在新的视野中确立了美学的地位,美学问题,不再是纯粹心理的和精神的解释,而是建立在历史唯物主义的实践基础上,这不仅使美学获得了前所未有的方法论基础,而且“为美学开辟了判定人类审美教育和艺术发展纲领的可能性”。所以,只有价值论观点,才能克服理解美和整个审美的本体论认识论方法、社会学方法和心理学方法的片面性。这样,美学诉诸价值论就开辟了这样的可能性:多方面地,把其他各种方法综合起来考察人对世界的审美掌握的本质和结构。正因为如此,马克思的美学革命是一场彻底的、根本的革命。应该承认,马克思的美学革命,是他为无产阶级的解放事业所作的持久贡献之一,因为他的美学革命与政治革命和经济革命的最终目标相一致。从他的美学思想总是融贯于哲学和经济学的思考之中,就可以有力地证明这一点。与康德不同,马克思作为革命家,他的美学具有重要的实践意义,他的美学思想,把现实社会中的人作为思考中心。在马克思的美学里,我们看不到抽象的人和纯粹的思辨,他能够从最普遍意义上来思考美学问题。美学问题的最终解决,与哲学和经济学问题的解决构成有机统一,这成了马克思美学的总体特征。这一总体特征,鲜明地突出了劳动的价值和意义。如果说,“目的”与“想象力”是康德美学的理论关键,那么,可以说,劳动观是马克思美学的基本立场。马克思正是从劳动出发,考察审美活动的本质,导致了美学史上的根本性革命。

马克思的美学革命,揭示了“劳动创造了美”这一普遍性规律。许多美学家,在探讨美学的本质时,自觉不自觉地陷入了玄学思考之中,所以,最终对美的本质的揭示总是抽象的,与现实的人总是遥远的。马克思的美学,把目光凝聚在现实的感性的个体之上,又把个体与人类联系起来,从劳动出发来探讨美学问题。这样,人的生命活动与审美活动的联系、一般劳动与艺术劳动之间的联系就统一了起来,显然,马克思从人的现实的劳动出发讨论美的生成,讨论美感的个性与共性,比康德美学更具思想优越性。马克思取消了康德美学的先验性法则,回到了美学的现实性。不得不承认,正是在劳动过程中,才建立起人与自然、人与人之间的现实审

美关系。马克思认为，劳动是不以一切社会形式为转移的人类生存条件，是人和自然的物质变换。马克思对劳动的本质揭示，实际上，正是对人的社会本质的揭示，因为人的本质，就其现实性而言，是社会关系的总和，人类只有通过劳动，同自然界进行物质交换，才有自己的存在，才有自己生活的各个方面的内容。人为了生存，必须改造自然、利用自然，劳动过程，体现了人类既依赖自然又统治自然的对立统一关系。必须看到，马克思的劳动概念所具有的人文主义含义。“劳动”，在马克思美学中的意义，既要从一般意义上去理解，即从一般生产劳动中去认识美的规律和美的创造，同时，又要从特殊意义上去理解，即从人类的艺术生产中去认识人的活动的美学意义。因此，劳动概念，在马克思美学中是复杂的，决不能简单地等同于物质生产劳动。

只有劳动，人才真正揭开了人类历史的新篇章。一旦人从事劳动，就开始自觉认识自然和改造自然，使自然更好地为个体和人类服务。正是在劳动的过程中，人一方面改造了自然，另一方面也改造了自己，提高了自己对自然的认识和支配自然的能力。在劳动过程中，人由混沌状态的人变成具有自我意识的人。有了自我意识，也就促进了社会意识的产生，促使人意识到自己是创造主体，而且，能够借助生产工具创造出自己的劳动产品，这样，人能自由地面对着他的产品。自我意识与社会意识相互作用，人开始意识到：生产不仅为了满足自己的需要，也是为了满足他人的需要。在社会活动中，人与人之间的相互交往和普遍遵守的共同原则的建立，直接促成了人的社会意识的觉醒。随着社会意识的产生，人便逐渐从动物状态中获得了解放，人的活动范围在劳动过程中，随着认识的深入、工具的改善和能力的提高，逐渐从局部扩充到整个自然。相应的，人的生产劳动的社会性增强，人的产品逐渐带有社会的性质，于是，人逐渐摆脱了肉体的直接需要的限制，能够进行广泛的物质生产和精神生产。正是对人类历史的动态考察，马克思逐渐认识到“劳动创造了美”这一普遍规律。“劳动创造了美”，不是马克思对美的定义，而是马克思对美的生成的历史探讨，正因为如此，“劳动创造了美”这一命题，既具有认识论意

义,又具有价值论意义。

首先,“劳动创造了美”,具有认识论意义。审美关系,是在审美主体与审美客体的相互作用中建立起来的。马克思对劳动的重视,实质上,是看到了劳动在审美关系中的积极作用。正是劳动促使自然向人生成,人的本质力量在自然对象上得到确证,这就有力地回击了美在主观或美在客观的片面看法,因为客观事物是独立的。没有主体的作用,不存在美感的生成,同样,主体的审美活动,没有客观事物作为对象,审美便失去了依据。只有把客观对象与人的主观意识活动联系起来,才能揭示美的本质。这就是说:只有当人对自然的精神感知形成电路时,只有把自然同人的社会理想联在一起时,自然才能够燃烧起审美之光。如果中断这条电路,切断审美主体与审美客体的联系,自然仍然保持自己的全部物质属性,可是失去了审美意义。客观事物的属性,决不会主动与人发生联系。马克思的劳动概念,运用于审美关系中具有普遍意义,它充分显示了在人与自然关系中人所具有的主体性地位。与此同时,通过劳动来看人类审美关系,不仅说明审美能力是在劳动过程中得到发展和提高的,而且说明了美感的特性总是与主体的对象性活动密切相关,我们不可忽视劳动在审美关系中的巨大作用。

其次,“劳动创造了美”,还具有价值论意义,因为在劳动过程中,人的生命的自由表现和人的本质力量对象化,促使自然逐渐具有人化的性质。在“自然的人化”过程中,人不仅认识了自然,而且改造了自然,创造了美。审美创造,不仅满足了主体的需要,而且满足了他人的需要。审美主体的创造性活动,便具有了审美价值,劳动创造的审美价值,主要是由劳动的社会意义决定的,这不仅体现在艺术生产过程中,而且体现在物质生产过程中。只不过,在艺术生产过程中,审美价值先于使用价值;在物质生产过程中,使用价值先于审美价值。马克思对劳动创造了美的强调,进一步从价值论的角度,肯定了人的主体性作用,肯定了美的社会价值,这就决定了马克思对人的社会活动的重视。马克思还通过劳动阐明审美价值是在社会交往中不断实现的,因为离开了社会交往,审美价值是不能实现

的。由此看来,马克思对劳动的强调,就是对社会创造活动的强调,就是对人的本质力量对象化的创造过程的强调。

通过劳动来揭示审美的奥秘,展示了审美活动的完整过程,因为客观事物总是不依赖于人的意识而存在,人总是有意识地认识客观事物,而且,主体的认识活动和实践活动总是有目的的活动。人的劳动过程充分说明:生产活动,不仅要依据主观方面的需要,而且还要依据对客观事物的认识,只有这样,才能实现认识与价值的统一。人在情境未出现之前,总是为他的出现而谋划。这种谋划,取决于主体的需要和认识,当情境作为表象在意识中浮现时,主体便把这一情境作为活动的目的来考虑,于是,人在观念指导下的活动,便成为有意义的活动。这就说明,劳动所要达到的结果,总是通过观念的形式存在于劳动者的想象里。劳动者之所以不同于蜜蜂,不仅在于人的活动改变了自然物的形式,而且在于人在活动中同时实现了他自觉的目的。这种目的,始终支配着他的活动的方式和性质,所以,依照这种目的活动的结果总是留下了主体性的痕迹。劳动的内容,成为艺术表现的内容,他们的劳动就是他们的表现,他们在生命表现中体现出美和愉快,这种愉快,通过艺术的形式进一步得到肯定。所以,艺术劳动与一般劳动,是由统一的过程逐渐走向分离,一般劳动中渗透着艺术劳动的特点,艺术劳动又具有一般劳动的特点,两者具有互渗性。马克思美学从劳动出发,而不是从艺术品出发来讨论美学问题,这具有十分重大的意义。必须承认,劳动创造了美这一命题,导致了美学中的一场根本性革命,这场革命,产生全新的审美观念,产生出全新的审美解释方式。

值得注意的是,马克思对劳动的肯定,是从积极意义上予以确立的,必须与消极意义上的劳动划清界限,所以,马克思在揭示“劳动创造了美”时,没有忘记加一句“却使工人变成了畸形”。显然,这里的劳动,是就异化劳动而言的。异化劳动,虽然也能让喜悦点燃劳动者的心灵,创造出美的产品和艺术,但是,异化劳动中的主体的审美活动是被扭曲了的,根本谈不上劳动的创造性,也根本谈不上劳动的自由和劳动中的自由。在敌

对社会的条件下,劳动的不自由,劳动的过分沉重,脑力劳动与体力劳动的分离,劳动与享受之间的分离,正是对审美的否定,而不是对审美的肯定。马克思指出:在异化劳动下,他的劳动不是肯定自己,而是否定自己,不是感到快慰,而是感到不幸。不是需要的满足,而是外在于它的那些需要的手段。于是,动物性的东西变成了人性的东西,人性的东西变成了动物性的东西。由此可见,审美活动与异化劳动是根本对立的。审美活动,最终正是为了消灭异化劳动,每个劳动者不仅应该把审美和自由劳动联系起来,而且,从根本上有利于消灭异化劳动。于是,劳动成为人的自觉自由的有目的活动,创造成为"很难从意识中排除的观念"。马克思通过劳动来肯定人的活动,又通过自然的人化来肯定人的价值,的确与西方美学史此前的审美观念截然不同。有鉴于此,让我们进一步展望马克思以劳动为核心的美学思想。

3.3.2 生命的自由表现与感性体验的价值创造

马克思的美学革命,通过劳动阐明审美活动是人的生命的自由表现。生命活动,是从人类学意义上提出的。从人类学的眼光看,人的生命是由必需的物质资料维持着的,为了维持人的生命,就必须获得物质资料,这就要求人用自己的双手去劳动,用人的所有能力去获取。人的生命活动,就是指人为了生存所进行的十分复杂的活动,既有精神活动,又有物质活动,前者是认识、情感和意志的高度统一,后者是生产、分配和消费的高度统一。人的生命活动是有意识的活动,这就与动物区分开来了。进一步说,个体的生命活动,总是在社会团体中进行的,离不开人与人之间的交往,所以,生命活动就是社会活动,生命活动在社会活动中加以展开、表现和确证。只是,生命活动是以个体的形式出现,而社会活动是以集体的形式出现,这两者之间很难作出明确的界定。一般说来,生产劳动是人的生命活动的重要组成部分。必须看到,劳动作为社会活动,体现了人的劳动实践是自觉自由的,不受到任何阻碍,因此,人的审美活动充分体现了生命活动的积极内容,生命的自由表现就成为审美活动的重要特征。马克

思能够从广泛的意义上阐明审美活动是人的生命的自由表现,确实具有革命的意义。这种革命意义,表现在两个方面:

第一方面,马克思充分肯定了人的全部感性现实的活动。马克思认为,在生命活动中,“人以全部的感性占有对象,把握对象”。人以全面的方式,也就是说,作为一个完整的人占有自己的全面的本质。这种占有是人的一切感觉和特性的彻底解放。马克思之所以说人的占有是解放,是因为在这种占有活动中,人的感觉特性,无论在主体上还是在客体上都变成人的。从主体的角度看,由于人不仅通过个体的器官,而且,通过社会的器官同对象发生关系,因而,别人对对象的感觉也变成了我自己的感觉,从而也变成我自己占有。由此可见,正是人的生命活动,把人的感觉和特性变成人所有,而不是异己的、外在于人的东西。这样,人的感觉和特性听凭人的指挥和召唤,而不是违抗人的意愿。从客体的角度看,由于人的需要和享受失去了自己的利己主义性质,自然界也就失去了自己的纯粹有用性从而变成人的本质,于是,人以全部感觉和特性在对象中肯定自己,占有自己的本质而成为完整的全面发展的人。马克思肯定人的感性活动,强调人的感性活动与理性活动的统一性,借此建立了人与自然、人与人之间和谐亲密的关系。人与自然之间建立了亲密关系,主体与客体就不再处于分离状态,客体中融化着主体的全部感情,主体中物化着客体的审美性质。人在对自然的感性活动中获得丰富的感觉和体验,自然的一切,在主体的心中变得亲切而又遥远。人在体验感悟中,获得生命的快乐,领悟着生命的价值,寻求着生命的真谛,这其中包含着十分积极的健康的内容,透露出“天行健,君子以自强不息”的雄伟风格,于是,审美创造成为生命活动的积极象征。更不用说,生命的自由表现,对于人与人之间审美关系的建立所起到的巨大作用,这样,人的生命活动与审美活动构成辩证统一的关系。一方面,我们可以看到,人在生命活动中,必须充分地认识和把握现实世界。人以体验的方式,建立与对象之间的关系。世界的一切,对审美主体来说,是无限遥远,又是无比接近,是无比严峻,又无比亲切。大自然的一切,对审美主体而言,之所以变得如此的温爱,就

因为人以全部感性体验世界、认识世界，从而把握世界。另一方面，我们不应该忘记：人在生命活动中，通过自己的活动创造世界、改造世界。审美活动的特殊性在于：主体是以体验的方式进行的独特审美活动，这正是主体审美理想的鲜明体现，正是主体生命的自由表现。这一自由表现，以生活世界为基础，是对生活世界的反映和描绘，充分体现了主体在认识体验生活的过程中的复杂心理活动。艺术家不是以艺术的方式改造客观世界，而是以艺术的方式改造精神世界，审美主体以全部的感性，以融注全部生命的情感去感受把握对象，充分体现了生命的欢腾和生活的意义。于是，审美活动建立起主体与客体之间的联系。个体的生命活动与人类的生命活动相统一，个体的情感、理想、想象与人类的情感、理想、想象相沟通。人不再是抽象的人，不只是理性的人，而是现实的人，感性的人。马克思对审美活动这一本质的揭示，充分体现了马克思对人的现实关怀。

第二方面，马克思充分肯定了人的活动的审美特性。马克思肯定感性现实的人，不自觉地把主体的审美创造提到重要地位，他接受了黑格尔的看法，“创造成为一个很难从人的意识中排除的观念”①，从而进一步肯定了生命的人在生命表现中创造出人的全部生命价值。假如我们作为人进行生产，在这种情况下，我们每个人在自己的生产过程中，就双重肯定自己和另一个人。人只有成为全面占有自己本质的人，才是真正自由的人，作为人进行的生产才是对自己生命的肯定。我在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点。因此，我既在活动中享受了个人的生命表现，又在对产品的直观中由于认识到我的个性是物质的，可以直观地感知，因而是毫无疑问的权力而感到个人的乐趣。这样，生命创造和生命表现相统一，生产和享受相统一，审美创造活动成为自觉自由的活动。“我的劳动是自由的生命表现，因此是生活的乐趣。”“主体在生命表现中，感觉到自己的劳动是不受压抑和拘束的，是完全自由的。人完全按照自己的意志来行动，人能够从社会的各种束缚中实现自我的理想、意志，人不

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第129页。

仅从自然中解放出来，而且从社会的各种束缚中解放出来。"在我个人的生命表现中，我直接创造了我的生命表现，因此，在我个人的活动中我直接实现和证实了我的真正本质，即实现了我的人的本质和社会的本质。马克思的生命表现理论把感性和理性，把个人和社会两方面的特性完全统一了起来，"我在劳动中肯定自己的个人生命，从而也就肯定了我的个性的特点，劳动是我的真正活动的财产"。

从马克思美学的思想论证方式来看，人的生命活动满足了人的需要，创造了人的价值，开拓出审美的广阔领域，马克思通过劳动阐明审美是人的生命的自由表现，确实意味深长。必须注意，马克思强调人的生命活动时，划清人与动物之间的界线。"动物和它的生命活动是直接同一的。动物不把自己同自己的生命活动区别开来。它就是这种生命活动。"① 人则使自己的生命活动本身变成自己的意志和意识的对象。他的生命活动是有意识的："仅仅由于这一点，他的活动才是自由的活动。"马克思肯定人的生命活动的审美性质，不是对人的动物性机能的肯定。他提出："吃、喝、性行为等等，固然也是真正的人的机能，但是，如果使这些机能脱离了人的其他活动，并使它成为唯一的终极目的，那么，在这种抽象中，它们就是动物的机能。"② 劳动这种生命活动不只是维持肉体生存需要的手段，"人是类存在物，不仅因为人在实践上和理论上都把类（自身的类以及其他物的类）当作自己的对象，而且因为（这只是同一件事的另一种说法）人把自身当作现有的有生命的类来对待"③。人是社会的存在物，人有自己的社会需要，人有满足社会需要的愿望，这样，人在社会交往中充分体现出生命活动的价值。由于马克思强调人是感性与理性的统一体，所以，马克思在肯定人是社会的存在物时，还进一步肯定人是直接的自然存在物。这样，人与自然之间的联系变得更加牢固，人作为自然存在物，而且作为有生命的自然存在物，一方面，具有自然力、生命力，是能动的自然存在

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第96页。
② 同上书，第94页。
③ 同上书，第95页。

物。这些力量,作为天赋和才能,作为欲望存在于人身上。另一方面,人作为自然的肉体的、感性的对象的存在物,是受动的、受限制的存在物。马克思清楚地表达出人只有凭借现实的感性的对象,才能表现自己的生命,“生命只能作为有生命的东西,即作为个别的主体而存在,只有作为个别的有生命的主体,生命才是现实的”。人的生命活动是自觉自由的,审美活动是对这一本质的充分显示。

马克思肯定人的生命活动,实际上,正是肯定生命活动的审美性质,这对异化劳动是有力的打击。生命活动中的自由表现,与异化劳动的表现是根本对立的。无论是生命活动,还是生命表现,都是自觉自由的活动,因为我劳动是为了生存,为了得到生活资料,我的劳动,不是我的生命。在异化劳动条件下,人的劳动自由程度是相当低的,艺术家的生产,创造力受到压制和阻碍。在私有制的前提下,我的个性同我自己疏远到这种程度,以至于这种活动为我所痛恨,它对我来说是痛苦。审美给予人自由的快感,而异化劳动则毫无审美自由可言。人的活动不是压迫自己,而是为了解放自己,这是审美活动的真谛,也是生命活动的真谛。劳动不应该成为被迫的劳动,在异化劳动中,生命表现成为被迫的劳动。在异化劳动中,生命过程表现为生命的牺牲,对象的产生表现为对象的丧失,即对象转归异己的力量,为异己的人所有。异化劳动,不是对生命的肯定,而是对生命的否定,不是对审美的向往,而是对自然的抵制。所以,人的生命表现受到压抑、扭曲和阻碍,真正的审美活动总是对人的生命的肯定。马克思始终肯定人在审美表现中,要不断肯定自己的生命,肯定生命表现的价值,只有在自然的生命表现中,才能创造人与自然、人与人之间的和谐审美关系,真正体现出人类生存的价值。因此,马克思对生命表现的张扬,不仅是对个体创造的肯定,而且是对社会创造的肯定;不仅是对个体的人的重视,更重要的是对社会的人的重视;不仅是对主体欲望的重视,而且是对体验和创造的重视;不仅是对自由劳动的肯定,而且是对异化劳动的批判。

这一切,又与现代生命哲学有着重大差别。这一点必须加以补充说

明,因为把马克思的生命哲学概念和尼采等人的生命哲学中的生命概念相混淆,就会造成理论上的混乱。马克思对生命活动和生命表现的重视,不仅重视人的个体性,更重视人的社会性;生命哲学只重视个体的本能,重视个体的意志,把个人的意志和人的动物性本能,看作高于社会性的东西,把个人凌驾于类之上,脱离了与类的联系。生命哲学的审美理论把本能的满足,把个人欲望的冲动看作是审美的动力,把本能满足过程中的快感看作是美感的极致,而且把本能的满足和残酷本性的发泄看作美的力量,当作审美的升华。应该说,这与马克思的生命表现理论根本相反。马克思从劳动出发把人的自觉自由的活动看作生命的本质,用人性与社会性相统一的生命活动来阐明审美的特性,而且,与无产阶级的解放事业联系起来。显然,马克思的生命理论具有十分积极进步的意义,包含着丰富的个性体验和社会体验内容。生命哲学把生命看作原始的野性的骚动,这样理解的生命,成为所有非理性力量的永不枯竭的蓄水池。通过它,心理的底层世界被虚构出来,于是,人的原始欲望和冲动成为审美的核心内容。康德虽然没有明确提出生命与审美之间的联系,但是,叔本华的生命哲学理论,直接导源于康德,非理性主义美学家,他们大都直接或间接地从康德那里吸取过营养,因而,在比较分析马克思与生命哲学家的差别的同时,我们还必须看到康德哲学和美学所产生的消极影响,而且,不应该忽视这种消极影响。应该重视马克思的生命表现理论,这不仅揭示了审美活动的实质,而且与中国古典美学中对生命的推崇和弘扬直接一致,我们不应该因为马克思的生命表现与生命哲学的审美理论有语义的重合就抛弃它,这是极不可取的。对这一长期为人所忽视的问题,现在应该予以充分重视。应该说,这是马克思美学不可缺少的重要方面,也是构成马克思美学革命的重要原因。

3.3.3 人的本质力量与审美价值创造的自我确证

马克思的美学革命,通过劳动概念,深刻地阐明:审美活动是人的本质力量对象化的重要方式。从前面的论述,可以看到,审美活动是人的生

命的自由表现，这一自由表现的形式是多种多样的。无论是怎样的生命表现的形式，皆是对象化的过程，通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。因此，劳动的对象，是人的类生活的对象化：人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，“从而在他所创造的世界中直观自身”。对象化的过程，就是自然的人化过程，也是审美产品不断生成的过程。推动对象化过程的力量，是人的本质力量，是人在生命活动中积蓄的全部肯定性的力量；生命的自由表现与人的本质力量对象化，是审美活动的两个基本方面，皆是通过劳动不断实现自我价值的活动，但是，两者之间存在着明显的区别。前者，从人类学着眼，强调人对必然的认识和超越，强调人对自然的优越性和主体性地位，强调人的社会活动不仅需要个人最大限度地发挥自己的创造力，而且需要群体之间的和谐合作，需要巨大的社会性力量与自然性力量相对抗。后者，从社会学着眼，强调人对自然的改造作用，强调人的个体智慧和集体智慧的统一，强调人在社会的历史发展过程中的主观能动性作用。前者偏重于体验概念，人以全部感性把握现实；后者偏重于实践概念，人充分实现自我的本质力量。人的本质力量，既有感性的力量和个人的力量，又有理性的力量和社会的力量。

人的本质力量，在生命活动过程中不断形成和发展起来，上面已提到，人的本质力量充满社会的力量和个人的力量。人是直接地自然存在物，在人与自然的审美关系中，自然对人来说具有生命的启示性。人能够认识自然，有能力把握自然、占有自然；人对自然的认识和改造中，显示的正是人的感性的力量和个人的力量。应该看到，个人的力量毕竟是有限的，个人的力量必须借助群体的力量才能成为社会性力量。正是个人的力量合成的社会性力量，使人类世界发生惊天动地的巨变。人的本质力量，正是这两个方面的统一，而且，通过认识自然和改造自然体现出来的，因此，审美创造和鉴赏正是人的本质力量的体现，个人的本质力量不是自生自灭的。与动物不同，人越来越不能够直接依赖自然维持生存了。人是社会的人，人的本质力量，一方面，要表现出来以便维持自己的生存；另

一方面，必须借助创造充分实现自我价值，最大限度地满足自己和他人的需要。因而，一方面，人的本质力量不断生成；另一方面，人的本质力量不断通过对象化方式表现出来。“我们看到，工业的历史和工业的已经产生的对象性的存在，是一本打开了的关于人的本质力量的书，是感性地摆在我们面前的人的心理学。”① 人的生命活动，是有目的的社会性活动，因为作为类的人推动着历史的发展，类的力量又是聚集个体的力量的总和。人的本质力量，总是通过对象化的方式积极地体现出来，特别是审美创造充分肯定了人的生命价值。人的本质力量对象化，不仅要使人的活动成为人的，而且要使主体的力量得到完善和发展，因为只有当对象对人来说成为社会的对象，人本身对自己说来成为社会的存在物，人才不至于在对象里丧失自身，才可能肯定自我、肯定生命的价值。应该说，在对象化过程中，人的感官具有不同的把握能力。“眼睛对对象的感觉不同于耳朵，眼睛的对象不同于耳朵的对象。”② 每一本质力量都具有独特方式，成就了它的对象性、现实性、活生生的存在的独特方式。马克思指出人的本质力量对象化是必要的，因为为了使人的感觉成为个人的，为了创造同人的本质和自然界的本质的全部事实性相适应的人的感觉，必须如此。简而言之，为了生命的存在，为了显示生命的存在价值的意义，人的力量必须对象化，人的生命必须进行自由表现，从而建立人类的审美世界，从而使人自由栖居，从而建立人类的审美世界和现实世界，从而使人自由地栖居在这片土地上。这是从个体的意义上而言的。进一步说，人的生命存在不是孤立的存在，它是社会性的存在，人的本质力量对象化不是指少数人本质力量的自由实现，而是指所有人的本质力量的自由实现。这正如平行四边形的合力，不是个体的力，而是指所有力的总和，只有社会性力量才能推动人类的发展，因此，个人与社会必须统一起来。因而，马克思提出：“整个所谓世界历史不外是人通过人的劳动而诞生的过程，是自然界

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 127 页。

② 同上书，第 125 页。

对人说来的生成过程。"① 如果说，以上论述，从总体上把握了人的本质力量对象化，那么，我们现在可以具体地讨论人的本质力量对象化。从对象化的方式来看，无论是哪一方式，都必须借助劳动工具，或者中间环节才能实现。物质活动的对象化方式具有的审美性质，主要是就外观上而言。人生产劳动产品，总是以悦目的形式展现在个体面前，尽管这些形式变化较小，必然受到客观对象的属性的制约，但是，人所具有的本质力量，能够充分实现人的目的，并且，总能以美的外观来吸引审美主体。这种追求，一方面受到客观的限制，一方面显示了主体的本质力量。人生产艺术产品时，主体最大限度地展开想象力，最大限度地创造出自由的形式和自由的交响。精神活动的对象化方式，主要是艺术，艺术的独特性和不可重复性，使审美活动具有极大的自由性，最能充分地展示人的本质力量，对象化总是凝定在具体的劳动产品中，产品以物化的形式肯定人的本质，确证人的本质力量。

通过劳动改造自然物的对象性活动，不仅以现实的感性活动的形式来表现主体能动的本质力量，而且，其结果，总是通过改变自然物的形式转化为物质存在形式，即：物化在对象中，形成物化形态的文化。主体通过生产创造出一定的产品以后，或者把它们作为直接生活资料加以消费，或者客体实际上转化为主体的一部分，成为主体自身的生命力量和物质力量。还应看到，人的本质力量，以奇特的风姿和神韵进入主体的视野，吸引主体的注意。自然物化着人的个性，成为人的精神的自由象征，而且，人自身也得到充分的改善。主体的审美能力得到提高，主体的心理结构发生了变化，主体的审美趣味产生了迁移，一切获得了新异的特性。主体的审美生活的日益丰富，主体的精神品格和审美心理结构，就日益发生变化。由此可见，人的本质力量对象化，是指人以新异的方式肯定自己。主体与客体的关系，从本质上发生了变化，而不是形式上的变化，人的本质力量对象化，确实深刻地揭示了审美活动的本质。不应该忘记，人的本

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第131页。

质力量对象化的过程，也是按照美的规律生产创造的过程，这一过程，是人与动物之间的又一分野，因为动物只生产自己的产品，动物生产是片面的，而人的生产是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人甚至不受肉体需要的支配也能进行生产，并且，在不受这种支配时才进行真正的生产。

人的本质力量对象化，充分显示了人的社会性力量和文化价值，生命的意义，必然在社会文化实践中才能确证。可以进一步看到："动物只生产自身，而人则生产整个自然界"；"动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却能按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处把内在的尺度运用到对象上去。"[①] 这实际上肯定了人的本质力量所具有的社会意义和审美意义，人的本质力量所具有的感知和创造美的能力，都通过对象化活动的方式充分展示出来。激情或热情，作为人的本质力量，正是人按照美的规律生产的力量。"美的规律"，马克思来不及展开，这其中包含着多么丰富的内容啊！正因为如此，人的本质力量对象化的命题总是具有开放性。人的本质力量所具有的这种积极性，体现在人类活动的一切方面，美的存在，也应扩展到人类社会实践活动的一切领域。我并不赞成类别众多、混乱不堪的部门美学的建立，但是，应承认美渗透在社会生活的每一领域。只要有着发现美的眼睛，总能在生活中去感知美的形式，体验美的内容，发掘美的意义，审美也因此而展开人的本质力量的无限丰富性，而这不仅是对人的肯定，对人的生命活动和生命表现的肯定，更是对人的本质力量的确证，而这一切又都指向一个目标：自由。

3.3.4　自由作为最高价值：劳动的享受与审美的创造

马克思的美学革命，通过劳动阐明审美活动带有令人解放的性质。无论是人的生命的自由表现，还是人的本质力量对象化，都是为了确立人的活动是自由自主的活动。人的自由是无产阶级解放事业的最终目标，

---

① 《马克思恩格斯全集》第 42 卷，第 97 页。

马克思的美学革命服务于这一宏伟目标。马克思的美学革命,不再抽象地讨论审美与自由之间的关系,因为把审美与自由联系起来,这并不是什么大发现。无论是古代中国美学家还是西方美学家,大都能够把审美和自由联系起来。庄子的逍遥游追求"至乐"、"天乐",而至乐和天乐的真实内容,乃是在使人的精神得到自由解放。在自己精神中求得自由解放,庄子以一个"游"字加以象征,庄子把审美自由发展到了极致,类似这样的思想,在中国美学史上不乏其人,用不着多举例。席勒把审美活动看作是游戏冲动,在席勒看来,只有是完整的人、游戏的人,才是自由的人。审美能够使人得到自由,是人自己装饰自己,自由的欢乐被纳入人的需求之列,多余的东西不久就成了人快乐中的最好的部分。席勒也把审美与自由等同起来,因此,审美王国的建立成为最终目标。西方美学史,诸如此类设计的理想国,是不胜枚举的。无论是庄子、席勒,还是其他美学家,虽然都明确把美学与自由联系起来了,但是,到底如何才能真正获得审美自由?他们自己也是一筹莫展,他们的审美自由只是理想,带有虚幻的性质,康德也难逃此劫。马克思的美学革命,把审美与自由联系起来,确立了获得审美自由的条件,探讨了实现自由的过程以及现实劳动追求所具有的价值。马克思的美学革命,寻求的是人的现实的自由,人必须从私有制条件下彻底解放。马克思美学双脚落地,从而使自由成为人们现实生活中的奋斗目标。

在马克思美学的建构中,审美自由,不是通过感知体验对象而获得内心自由,而是指从现实禁锢中解放出来,达到行动的自由和精神的自由。于是,马克思美学所讨论的自由,不再局限于艺术,它扩充到人类生活的一切领域,特别是生产领域。如果说,审美自由只是为了少数人的内心自由或者是短暂地忘怀得失,那么,这种审美自由是无关痛痒的,审美自由最终必须使人在现实生活中自由地工作和享受。马克思美学革命的重要贡献就是在于:他不再只通过艺术的方式而求得精神自由,而是提出审美自由必须"通过工人解放这种政治形式表现出来",因为工人的解放包含着全人类的解放。马克思认为,实现审美自由和人的全面发展,必须明确

自由的需要,不断地接近自由的目标。为了求得审美自由,必须求得自由时间的获得等先决条件,而且要使劳动转化为自主的活动,成为真正自由的劳动,因此,审美自由与自由劳动直接联系了起来,劳动必须成为人的生命的自由表现。作为人的本质力量对象化,人的劳动与人的自由表现直接统一起来,在私有制条件下,劳动本身的性质发生了变异,特别是资本主义雇佣劳动,把劳动变成了仅仅维持人的肉体生存的手段,它是对劳动本来意义的彻底否定。只有扬弃私有制,扬弃极端的异化形式,以自然必然性为基础的劳动本身,其性质才能发生根本改变。即由被迫劳动转化为自主的活动,而被迫劳动转化为自主劳动,集中体现为劳动者个人主体地位的获得,他不再被当作某种驯服的自然力来驱使,相反,是作为支配一切的自然力的活动出现在生产过程中。这就不仅使劳动者个人和劳动资料、劳动成果的关系由原来的直接分离变成直接结合,而且,使劳动者个人对自身劳动能力的支配权利由原来的完全丧失变为重新占有。对劳动者个人主体地位的确证,更深刻地表现在劳动目的由原来外在强加变为劳动者个人自我提出,使自然能够真正按照人的内在需要得到改造,而这样的劳动,才能被看做自我实现的主体的物化,也就是实在的自由。因此,真正的自由劳动首先是自主的活动,是完整的主体从全部才能的自由发展中产生的创造性的生命表现;自由劳动获得的重要前提,即扬弃私有制和异化劳动,同时,自由劳动的获得还必须克服旧式分工。

马克思主张必须在彻底改变旧的生产资料的前提下,实现真正的劳动变换。这样,一方面,任何个人都不能把自己在生产劳动中所应参加的部分推到别人身上;另一方面,生产劳动给每个人提供全面发展和表现全部能力的机会,每个人都可以在任何部分得到自由发展。可见,实现真正劳动变换,是社会全体内部的分工发展根本性变革的标志,也是每个人获得全面发展的前提。只要审美者从事自由的劳动,他的本质力量就可以得到自由地表现,就可以创造出审美的价值和生命的价值。进一步看,审美自由总是与自由时间密切相关,只要劳动转化为自主的活动,自由时间就会由此增多。在马克思看来,用于发展个人一切爱好、兴趣和才能的自

由时间，实际上，体现在人类活动中的人的全面发展的空间。自由时间，是他们创造出自由艺术的根本保证。由于社会必要劳动时间缩短而腾出来的自由时间增多，对于个人的全面发展具有决定性意义，因而，整个人类的发展，无非是对这种自由时间的运用，并且整个人类发展的前提，就是把这种自由时间的运用作为必要的基础。创造出可以自由支配的时间是整个人类发展的基础，但是，可以自由支配自己的时间并不等于用于个人全面发展的自由时间，因为可以自由支配自己的时间，在生产发展的不同阶段上，有不同的性质，而这种时间的性质又为劳动所决定，生产力的增长，再也不能被占有他人的剩余劳动的资本关系所束缚了，工人应当占有自己的剩余劳动。“以窃取他人劳动时间为基础的社会一旦崩溃，可以自由支配的时间就不再是与工人相对立的他物，而变为他们可以直接占有的自由时间。”[①] 不仅如此，而且那时，一方面，社会的个人需要将成为必要劳动时间的尺度；另一方面，社会生产力的发展将如此迅速，以至尽管生产将以所有人的自由为目的，所有的人的自由时间还会增加。自然要把占有它的人变成另一主体，于是它作为另一主体又加入直接的生产过程，因此，只有通过自由的劳动，才能创造出更多的自由时间。

对于非艺术家来说，自由时间增多，人们进行审美活动的机会就会增多，人们就会享受自己的自由劳动和生命表现。一方面，自由时间和自由劳动创造出自由的艺术；另一方面，自由艺术进一步激励主体的自由劳动创造，两者是完全统一的。于是，审美自由直接促进了人的个性的自由发展。自由活动和自由时间的共同目的，以及自由王国的实际内容，最终都落实到个人的全面发展上。自由发展，即人的全面发展包括许多环节，劳动转化为自主活动给个人活动带来了全面性，而这种全面性活动方式，则与劳动的自主性质相适应，由此，才能理解“个性的劳动不再表现为劳动，而表现为活动本身的充分发展”。人的自由发展，最终总是落实到个人的全面发展上，每一个体的全面发展推动人的全面发展。自由发展是个人

① 叶壬虎：《人的本质·人的占有·全面发展》，《哲学研究》1991 年第 6 期。

需要的全面发展，由于有不同的审美趣味和审美态度，导致每个人的发展方向不同。你长于音乐，他长于绘画；你长于文学，他长于舞蹈；你长于建筑，他长于戏剧。由于自由劳动和自由时间的确立，人的个性需要的全面发展才成为可能，每个人都有自我选择的机会和条件。在人人必须劳动的前提下，个人在普遍的交往中将按照自己的个性来发展。一切合理的需要成为可能，而且，可以将较低层次的需要作为直接满足发展自由个性最高层次需要的前提。自由是个人能力的全面发展的关键，个人自身中沉睡着的才能将被唤醒。个人能力，一方面作为人类文明发展的结果，通过社会实践，日益积淀于个体之中，从而不断强化和拓宽个人的潜能素质；另一方面强化和拓宽了的潜能素质，在主客体的实际的相互作用中，得以释放出巨大力量，并升华为个人方面的实际能力。于是，个人的审美创造便会表现出巨大的力量。这样，个人进行对象性创造活动的全部才能都得到发展，而且自由发展推动社会关系的全面发展。个人的全面发展推动着社会的进步，社会关系将发生根本的变化。

人与人之间审美关系的建立，极大地推动人类的创造活动，而社会关系的全面发展，又反过来为人的自由个性而服务。这样，审美创造的价值便得到充分重视，在自由人联合体中，每个人的全面发展和社会整体的全面发展和谐一致，这就具有共产主义的理想特点。共产主义社会，首先不是使一部分人或大部分人而是使每个人都自由地发挥和发展自己的全部才能。个人的自由发展，又成为一切人自由发展的前提条件。必须看到，每个人的全面而自由的发展，是指作为主体的人将外部条件和自身条件对自己发展的制约置于自己的控制之下，使每个人的发展处于自由发展状态之中。正如马克思所说："个人的全面发展只有到了外部世界对个人才能的实际发展所起的推动作用为个人本身所尊敬的时候，才不再是理想的职责等等。"① 作为自由的人，他的全部能力的发挥和发展，不会被任何偶然性所压抑或泯灭。相反，作为自由的人，他的全部能力的发挥和

① 《马克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1958年版，第248页。

发展，将创造出美的产品，丰富美的生活。由此可见，马克思的审美自由理论，不再是空想的。人的精神自由活动，总是取决于人的现实自由，现实的自由又给人提供了自由想象创造的机会。于是，人的创造不仅改变了自然，而且改变了人自身。自由的活动，自由的意识，自由的创造，一切都成为人的现实解放的条件。马克思的美学革命，超越了所有的审美自由理论，就在于：马克思一方面把个人精神自由与现实自由联系了起来，另一方面把工人的解放与人类的解放联系了起来。这种全面性，还表现在：马克思主张审美自由，不应只是人面对审美对象而获得的自由意识，而且是人的生产劳动和艺术劳动的自由自主性和人的个性的自由发展，这样，审美的自由，就不只是某种理想，而成为现实的历史动力。马克思的美学革命把美学从空想中解放出来，美学成为人类解放事业的重要组成部分，这样，审美活动可以渗透到人类生活的每一方面之中。生产劳动的审美性质，使人从自然中获得解放，人的生产活动成为自由的表现，人的本质力量对象化成为价值创造的不竭源泉。从这个意义上说，审美自由作为美学的终结点，不能不说是马克思的美学所进行的重大革命。

综观马克思的美学革命，可以进行这样的总结：马克思的美学，不仅超越了康德美学，而且超越了唯心主义美学和旧唯物主义美学，第一次把美学和人类的社会实践活动直接联系起来，把人的认识活动、情感活动和意志活动、社会活动在基础上完整地统一起来，把人的生命活动和人的社会活动有机地统一起来，并为此作出了划时代的贡献。马克思的美学建构，以劳动为核心，以自由为目的，这是对人的生命活动的重视，是对人的本质力量的确证进行的充分肯定。马克思美学立足于现实，把人的现实解放置于首位，把劳动的自由和个人的全面发展作为目标，并且把审美活动与人类的解放事业直接统一起来，表现了马克思的审美理想，显示出崇高感和革命性。马克思第一次把精神和现实统一起来，对主体的人作了真正的肯定。马克思美学的总体性，又构成开放性，展示了马克思美学是开放的思想价值体系，所以，马克思美学的发展，必须充分吸收美学历史的一切优秀成果，从微观上丰富它、充实它。马克思美学，没有直接涉及

具体细微的美学问题,并不是排斥它,恰好需要对之进行综合加工,这就展示了马克思主义美学发展的新方法论。应该理解,马克思美学关心的是人类的解放事业,关心的是工人在资本主义制度下从事异化劳动的铁的事实。它从宏观上指明了美学的发展方向,显示了宏观与微观、个人与社会的高度和谐与统一。马克思把精神的自由与现实的自由相统一,康德是无法实现的,正是在这个意义上,马克思美学革命才是根本的,彻底的。马克思把劳动概念第一次引入到美学中来,显示了美学的巨大力量,审美劳动不再是娱乐和游戏,而是对人类自由的最高追求。只有沿着马克思美学开辟的方向,才能真正揭示生命的本质和人类文化的本质,所以说,马克思美学的发展也是价值论美学的现实抉择,因为只有关心现实社会实践,价值论美学才具有生机与活力。只有以这种价值论实践论美学为理论准则,才能战胜学院派美学的空洞性。面向未来的美学,必须具有这样的战斗力,必须具有这样的现实意义,因此,从马克思的理论认知出发,价值论美学和实践论美学,将会显示出新的创造性活力。真正的价值论美学,就是面对生命现实存在,从自然生活的审美改造中,不断确证自我的生命本质,让所有的公民,在自由生活中理解生活的自由意义,通过共产主义社会的缔造,构造世界公民的自由生活美丽与文明生活价值。

第四章 从道家思想范式看古典价值论美学

第一节 原始道家道德论与审美文化价值再批判

4.1.1 自然之道与道法自然:道家道德论的文化成因

追寻中国古典价值论美学,理应涉及原始儒家思想与原始道家思想,由于采取开放性论述原则,在此,只拟从道家思想范式入手讨论中国古典价值论美学。在讨论道家价值论美学时,一方面,必须确证道家思想经典的主导地位,另一方面,必须从思想文化的成因中探索道家思想形成的历史文化根源。应该承认,中华民族的社会文化思想价值体系,形成并定型于春秋战国之世。不过,在近世哲学思想的叙述中,由于强化哲学的经典形态的奠基意义,往往忽略思想史的文化历史基础,这似乎给人以错觉:即中国古典思想价值,直接由儒道墨法诸家延伸而成,不必进一步追溯殷周之世的思想与文化信仰,甚至,在思想史的叙述中,常常有意忽视殷商文明与古典思想形成的关系,致使原始儒家和原始道家思想之形成显得突兀和神秘。这种解释方式,是由胡适的《中国哲学史大纲》奠基的。现在看来,这种思想史的简化路径,实质上,是文化解读的根本性错误。要想真正认识和清理中国古典价值观,应该是诸子百家思想并重,与此同时,要想确立道家思想的真正文化价值,不可不追溯其文化成因。思想有其文化成因,是必然的;反之,则不可思议。探究道家思想的文化成因,就要明白道家思想生成的现实基础及其价值取向,特别是古人在殷商宗教

信仰与西周礼乐文明中奠定的基本价值信念。只有从殷商与西周文明的基本价值信念出发，才能看出，儒家思想的继承性价值与道家思想的反叛性价值。

原始道家思想之根本价值观念，体现在道家道德论中，此乃道家立论之根基。在追问原始道家道德论与远古文化传统间的关联时，可以采用本文解释学与历史解释学的方法。从前者出发，就是要重视经典的读解；从后者出发，就是要重视文化间的关联。从语言学意义上说，道家道德论中之"道德"概念，与现代汉语之"道德"仍有密切关联，但是，原始道家的"道德"一语，包摄三重语义，显然比现代道德观念深广。其一，指原始道家之"道论"；其二，指原始道家之"德论"；其三，指原始道家之道德体验论与道德价值观。从道德概念的这三重涵摄可见，道家道德论，不仅涉及对生命的根本性认识，而且涉及对自然宇宙根本法则之体认。从语义学或思想史意义上说，"道"这一概念，具有无限的涵摄性，既显得具体实在，又显得神秘莫测。与此同时，它还涉及天人关系的解释，即人德必从天道，合天之德，谓之"玄德"，得此大德，则生命充盈饱满。在原始道家看来，生命德性实践，关键在于对自然天道的深刻体认。只有从道出发，德性的行为原则才有合法的价值支撑。更进一步地说，道家道德论，涉及"道"与"德"之间的互动性神秘关系，即"由道生德，由德体道"。什么是真正的"道德"？在中国古典价值的追问中，道德概念，因其以体验为根基，故而充满无限的神秘性；也就是说，道家思想的核心在于道德论，但是，什么是道？什么是德？并没有明确的立法，它需要主体性体验与顿悟。我要申述的是，即使是这个简单的道德论思想，也不会突然生成，必有其历史文化土壤，而要真正认知"道家道德论"，就不可不追溯老子或原始道家思想形成的诸多的历史文化条件。将这一历史文化背景展开，不仅有助于清理思想史的真实面貌本身，而且有助于深刻地认识道家思想的文化价值。在寻找历史文化联系之前，有必要建立起基本的文化认知立场。

首先，应如何看待官学与私学对于古典思想的系统形成的奠基意义？现在流行的基本认识是："战国前无私家著作"。此一认识，先由罗根泽于

《古史辨》第四册中提出，后由冯友兰反复申明："孔子以前，无私人著述之事"。对这一看法，已有许多批评，詹剑峰指出："古者学术在官，诚为实事，但在春秋末叶，王官失守，散在民间，私学才有兴起的可能性。"他以《左传》昭公十七年所载为证："孔子曾见于郯子而学之。既而告人曰，吾闻之，天子夫官，学在四夷，犹信。"他还指出："私人著作，其源甚古，在周初已经有了。这些著作现虽不存，然其断片犹留存于《左传》等书，如周任之言，史佚之志。"[①]在《国史大纲》中，钱穆专列一章："民间自由学术之兴起"，以之论先秦诸子。他说："贵族封建，立基于宗法。国家即是家庭之扩大。宗庙里祭祀辈分之亲疏，规定贵族间地位之高下。宗庙里的谱牒，即是政治上的名分。""大祭前有会猎，天子祭礼，诸侯毕至助祭。""宗庙里的'宰'和掌礼的'相'，便是主持这些名分的人。愉祭，有歌颂，有祈祷，有盟誓。颂词、祷文、誓书的保存，便成后来之历史。""宗庙里的祝史，还兼掌占星候风，布历明时，使民间得依时耕稼，并记载着祖先，相传的灾异及其说明。""大抵古代学术，只有礼，古代学者，只有史。史官随着周天子之封建与王室之式微，而逐渐分布流散于列国，即为古代王家学术逐渐广布之第一事。""在贵族阶段逐渐堕落的进程中，往往知礼的、有学问的比较在下位，而不知礼的、无学问的却高居上层。于是，王官之学逐渐流散到民间来，成为新兴的百家。'王官'是民间学。"[②]钱穆相对客观地描述了先秦文化发展之概况，即，中国思想之大势是由贵族学向民间学转变，由官学而私学。詹剑峰与钱穆的论述是可信的，也有助于深入地理解道家思想与儒家思想的历史生成根源。

如果说，"私学"，是指与官学相对立的思想活动而言，那么，私学的兴起，当在周衰之时；如果说，私学是指私人学说，那么，在官学中也可体现这种私人学说。这样，"私学"，只有在与官方意识形态相对立的基础上，才有特殊意义，但是，周衰亡之世的私学，并非总与官方意识形态相对抗，

---

① 詹剑峰：《老子其人其书及其道论》，湖北人民出版社 1982 年版，第 79—80 页。
② 钱穆：《国史大纲》，商务印书馆 1996 年版，第 93—96 页。

例如，孔子所开导的“仁学”，即是对先周之世的贵族学或礼乐生命价值观的很好继承与发挥。所以，不宜将官学与私学截然分开，诸子百家之思想，事实上，都是官学与私学的综合创造，只不过取决于他们的批判或认同态度而已。

其次，应如何看待殷周文化信仰与社会实践以及礼乐仪式对原始道家和儒家思想之影响？应该说，这一问题，是对前一问题之延伸。《汉书·艺文志·诸子略》载：“道家者流，盖出于史官，历记成败存亡祸福古今之道，然后知重要执本，清虚以自守，弱以自持，此君人南面之术。”这是从思想的历史生成关系出发进行立论的。按照钱穆之说，殷周学说，其学术只有“礼”，而其学者只有“史”，确实没有留下明显的私人著述，大多是周代的官档或文献实录。事实上，殷周之世的文化遗存，在史书中有所传留，如《尚书》、《左传》等，且在礼仪制度中有保证，因为一切皆诉诸神秘的礼仪，人们只能按照礼法行事，特别是贵族集团的城市生活。《周易》，实质上，也是配合原始宗教的神秘信仰而形成的思想经典，当然，它的占卜作用，不仅仅服务于礼，还可以延伸到日常生活的诸多方面。这就是说，殷周之世的文化精神遗存，是相对确定的，大致分为四类：一是史书，二是礼仪，三是占卜书，四是诗歌。对于春秋战国的思想者而言，不可回避这些官学经典，当然，在官学经典盛行之时，民间文化之创作者决不甘于寂寞，必定以其智慧进行口头创作，从而对民间文化产生切实的影响。对于老子与孔子来说，都非常重视“王官学”与“民间学”，但其思想立场有所不同：老子从王官学出，处处反对王官学，而重视民间学，并在民间学之基础重新创制“道德论”观念；孔子则以王官学为范本和尺度，对所搜集的民间歌诗特别重视，总是根据王官学来予以审订删改，这样，孔子确立了忠实地承继殷周之世王官学之根本立场。老子与孔子，作为同时代之人，很难明显区分其思想的先后，按照孔子乐而好学之精神，问礼于老聃是可能的。有的学者，则认为“庄子书”中“剽剥儒家”的思想，是孔子思想中具有道家思想因素的证明。由于他们的思想从殷周文化而来，却又有着根本不同的价值取向，因而，完全可以视作两大并列的思想价值系统，不必过

于重视其先后师承关系。事实上,即使孔子学礼于老聃,也不能表明孔子思想受制于老子,只不过,体现了孔子好学深思之趣罢了。因此,争议“老学先于孔学”,或“孔学先于老学”,并无真正的学术意义,虽然有其历史考古学价值,因为他们皆从殷周思想而来,并不是毫无所本的原始性创造。当然,如果没有他们的高度创造性思想综合,中国古代思想就不可能发生质的变化。

由殷周思想信仰与仪礼实践,发展出系统完整的宗教哲学思想观念,这在中国古代思想史上确属一大奇迹。尽管如此,还是可以找到原始道家道德论的思想文化根源。第一,殷周之世,“天”的观念,已相当发达。在殷文化中,“天为大”,无所不包,但是,还不是至上神。殷人的至上神,是宗亲而不是天;在周文化中,“天”,不仅是指大自然,而且指至上神和自然神,也就是说,在周人那里,“天”,既是实体的自然,又是神秘的神灵,这一思想,在原始道家的思想中得到了很好的体现。第二,殷周之世,“圣人”观念也相当发达。在《老子本义》中,魏源说:“删书断自,而老子专述皇坟以上。”这里,“皇坟”指三圣时代,即伏羲、神农、黄帝之书。那么,在原始道家思想中的“圣人观念”,实即合乎道德之人。赞美圣人,实即赞美他们的功业、德性和超凡智慧,因而,老子之思想与殷周之世的道德观念,确实有着思想间的历史性传承;与此同时,老子特别重视民间文化中的思想,因为历来民间与王官就存在深刻的对抗。这种对抗,不仅包括生存利益上的对抗,统治与被统治的对抗,也包括精神理想与道德原则上的对抗;这种对抗本身,可以通过民间的思想创造与民间思想价值信仰得到鲜明而生动的表现。这样,至老子之世,千余年的文明创造本身,就提供了无限丰富的民间思想。应该指出的是,由道路之“道”提升到自然之“道”,其思想转变过程,一定有经验反思与深刻体认的过程。感性与抽象的思想历程,在“道”这一概念上,获得了如此生动的统一,不能不令人关注。第三,上古之世的各种未成文思想,完全可能被老子所吸收,因为他作为西周藏书官有机会得到这些民间思想。张智彦已经注意到《老子》一书中的部分话语,或引自古人成说,或采自先秦典籍之中。例如,第 22 章:“古

之所谓曲则全者,岂虚言哉。"第 41 章:"建言有之:明道若昧,进道若退,夷道若纇。上德若谷,大白若辱。""建言",可能就是老子所引书名。另外,第 69 章:"用兵有言:吾不敢为主而为客,不敢进寸而退尺。"第 78 章:"是以圣人云:受国之垢,是谓社稷主"等,与尚书古史传说、《诗经》和《左传》有着继承关系。像"贵柔"的思想,实际上,是民间文人在统治者之暴政之下形成的智慧人生观。我们当然要承认老子的"思想天才",也不能忽略老子采自民间思想然后加以创造性提炼,从而形成深刻的思想表达。事实上,没有殷周文明的历史性思想积累,没有民间生活价值观念的实际作用,就不可能有原始道家代表人物的"老子学说"。老子反对周礼,崇尚古学和圣人理想,就是试图通过对殷周文化的批判,重建新的文化秩序,以新的文化生命理想来改造殷周文化传统。这样,当我们置身于殷周文化与老子思想之关系中,不仅可以找到思想的渊源,而且可以避免许多不必要的误解和歧见。

4.1.2 圣人与真人之间:道家道德论的内部分歧

从道家道德论的生成路线,可以看出,它走的是一条反礼制文化而返归民间生命自由文化的道路,是一条贵柔并强调无为的不断扩展个体自然生命境界之路。也就是说,它寻找的是不同于商周贵族文化的新的价值秩序。像"诸子学"的其他思想派别一样,道家思想产生了切实的文化影响。应该说,原始道家的道德论思想,是具有创造性的,它重视个体的生命完善与自然之关系,老子超越了宇宙自然变化的表象,即忽视了自然的生动变化或无限生成的精尽勃发力量,强调宇宙自然的永恒性。这种永恒性,不是以运动变化为特征,而是以宁静为本,即万般变化,实际上,就是道的表象,因此,人生要追求某种永恒性,就不能受到时尚的价值立场的支配,不要追求现世的可见的享受或名利。如果人生始终被功利价值观支配,为了功利享受而行动,可能最终丧失根本。道家的圣人或真人,实即坚守道家道德论或崇信道法自然的人,正是从这一价值立场出发,道家道德论构成了独特的文化人生信念。

第一,道家道德论的文化影响,表现在它不同于商周贵族文化取向。按照周文化所规范的道德理想,礼乐文明是文明发展的方向,同时,也是个人的君子理想。西周礼乐文明,是自我约束的文明,是内敛的文明。它不同于殷商文明,商文明强调占卜和神秘信仰,而周文明显然减弱了神秘的因素,增强以礼敬天的因素。周礼仪式的复杂性和仪礼的系统性,是先秦文明发展到一定高度的特殊标志;周礼的核心本质在于:以礼降天,以礼敬德,以礼显性,通过礼显示宗教敬畏感和道德敬畏感。与周礼相关的周乐,在狂野放纵方面受到限制,因而,周乐以祭祀之乐为主体,像周武王时期的军乐和祭祀乐,大多为了配合祭礼和出征的宏大仪式,显示神圣的威严感,在个人情感放纵方面的野性乐章,受到礼制音乐的限制。这样,礼乐文明在其本质上呈现出道德化特征,所以,在原始道家那里,"反礼乐"成了其道德论解释的核心化内容,即:通过反礼制来重建新的文明秩序。在周朝衰微过程中,老庄思想都没有表现出留恋和美化的趋向,相反,有更强烈的复古化倾向,他们的神话观和圣人观,鲜明地体现出上古神人与真人崇拜的伟大道德境界。

第二,道家道德论的文化影响,通过与儒家文化观形成对抗而显示其特殊文化价值地位。由先秦历史文化之演进,可以看到,商周文化结出的"正果",显然,是儒家文化;也就是说,原始儒家的思想与商周历史文化传统之间,有着亲密的文化继承关系,而原始道家、法家、墨家等,皆有感于周文化的灭亡而不肯走周文化之老路。这时,他们从周文化的天之中寻找教训,因此,发展出有别于西周文化的思想体系,以校正周文化尚礼、降乐、奢靡等陋习。历史的真实情况是:百家学的各种学说,不仅没有挽救周文化,而且加速了周文化的瓦解和社会道德价值秩序的进一步解体。在此前提下,孔子重提周文化并以重振周文化为使命,才显得合情合理,即当诸子激烈否定和批判周文化时,孔子则以重振周文化为使命。事实上,周文化经过孔子的诠释,其文化经典以成熟的形式被保留了下来,所以,从文化传承的意义上而言,孔子所代表的原始儒家确实具有核心地位。不仅如此,通过克己复礼,孔子还提出了系统的仁学主张。这样,反

对周文化的老子，可能先于孔子而建立新的道德学说，而当孔子以文化拯救为使命之后，其思想教育活动显然超越了老子的影响力，这势必带来道家后学与儒家后学之间的激烈对抗。孟子与庄子所处的文化共生时代，儒道二家的对抗达到了极点。也许是由于儒家以正统自居，所以，从孔孟语录中，很难见到“非道贬墨”的倾向，相反，道家言论中，特别是庄子学说，“讥孔排儒贬墨”的思想达到了极点，这是后世儒家极难忍受的，所以，老庄被有意忽视。由于儒道思想之间的根本性价值差异，其根本性对抗也就非常自然。

第三，道家道德论和文化影响，主要通过其生存智慧和人生价值理想而获得传播性扩展。从本质上说，道家道德论以道为宗，德自道出，以德弘道，道德互生为基本价值模式。也就是说，道之理解是道德论形成的根本原则。按照“道法自然”的观念，道体现了最独特的自然特性，自然有多么伟大，道就有多么广阔。在这种道德互动观的影响下，对道的理解与规范如何，对德之范导社会，形成新的价值范式，其中，充满了道家思想独特的生存智慧和生命价值理想。不少学者，在谈论道家道德论时，主要强调其道德解释的共同性。张舜徽指出：“千载下儒生所争论不休者莫如道，道之一字，在古书中随处见之，而其含义，又各随时代有深浅广狭之不同。盖有先秦诸子之所谓道，有孔门之所谓道，有两汉儒生之所谓道，有魏晋南北朝谈七之所谓道，有唐代辅李之所谓道，有宋明理学家之所谓道，有清初颜李之所谓道。”这一思想清理，自然非常客观精确。张舜徽进而指出：“学者生于后世，上窥先民主言之旨，期于不失其真，则必以先秦诸子之见还之先秦诸子，以孔门之见还之孔门，以两汉人之见还之两汉，下观魏晋南北朝唐宋明清人之书莫不如此，虚心静气以求真是之归，庶乎其有得也。”[①] 张舜徽这一认识和理念，无疑十分正确，问题在于，原始道家道德论的思想或影响是否达到此一认知高度，还有待检验。

对于这一问题，张舜徽还指出：“刘邵《人物志》曰：‘老子以虚为道，以

① 张舜徽：《周秦道论发微》，华中师范大学出版社 2005 年版，第 30 页。

无为德。'《观篇》,此语也,孟足以统释先秦古书之所谓道德,初不限于老子而已。管子心术上篇曰:'虚无无形谓之道,化育万物谓之德。'亦以道德并举。析言之,二字又有不同。《淮南·原道篇》曰:'无为为之而合于道,无为言之而通乎德。然则道者,无为之谓也;德者,不言之谓也。'故《管子·心术》上篇曰:'必和不言之无为之事,然后知道之纪。'老子亦曰:'圣人处无为之事,行不言之教。''统言之,道既可通于德,往复可通于道。'""可知德者,亦道之殊称,对言有分,统言无别也。道德之旨归于无为,无为之用,系于人生。其术以虚无为本,以因循为用,汉志所谓此忍人南面之术也,一言尽之矣。自汉以上学者,悉知道德二字为主术,为君道,凡习帝王之术者,则谓之修道德,或谓之习道论。推之古初所谓道家,亦实专指修南面术者而言,以其兴起甚早,旨意至深邃而难知,故自汉以降,解此者稀。"① 显然,先秦诸子同宗道德,但我不太同意道德之论,"皆为帝王术",这显然将道德论作狭义理解。为此,张舜徽还引淮南子《齐俗篇》和《泛论篇》自辩。《习俗篇》曰:"道德之论,譬犹日月也,江南河北,不能易其指;马骛千里,不能易其处。"《泛论篇》曰:"圣人所由曰道,所为曰事。道犹金石,一调不更;事犹琴瑟,每弦改调。故法制礼义者,治人之具也,而非所以为治也。"实际上,道德论,是体察自然人生而选择明智之举的体悟之路,因而,不宜将道德作狭义理解,而且,也应该将道德论的内部分歧辨明。

在道德论的基本立足点上,老庄有其相似性,原始道家的基本立场,总是由道而论德,但是,如何理解道与德,则显示了道家内部的深刻分歧。老子论道,以清虚无为为本,实际上,也强调自然现象之感悟,强调自然的虚象,即他所看到的自然,不是活生生的自然万象,而是虚浑之气。在老子那里,自然是"谷神",是"一",是天、地、人、道,是五色、五音,是大音、大象等,所以,老子的价值取向在于:通过对这一自然之道的体悟而找到生命之德性或帝王之德性,这样,老子的《道德经》,确实可以看作是一部"帝

① 张舜徽:《周秦道论发微》,第31—32页。

王书”，主旨在于阐明治国与修道之路。由于老子的思想方式，以抽象与理性为优先原则，因而，他的道论对自然本质之深刻体认，开创了中国思想认知自然的形而上学思想的先河，并对后来的文明解释范式产生深远影响。也许正是由于老子对自然与人生认识之深刻，故而，现代哲学家总喜欢将老子视作中国哲学第一人；殊不知，任何伟大思想之形成，必有其时间大幕徐徐拉开之过程。老子所开创的“清虚无为之路”，确实成了后代帝王术之根本，中国之阴柔文化由此形成，但不能将老子之道德论视作道家道德论之唯一方向。实际上，在老子道德论之外，还有庄周之道德论，还有庄周后学之道德论，即道家道德论呈现出多元化格局。在这一多元格局中，庄子之道德论异常独特。庄子之道论，既源自对自然实体之体验，又源自对上古传说和民间传说的创造想象与加工，因而，在庄周书中，原始道家真正构拟了道家自然观念的博大境界。庄周之道论，不仅在于其大，而且在于其神妙变化。这种自然之大，不是形之于抽象，而是形之于具象，如“鲲鹏”、“秋水”、“大宗师”，在这浩阔无边的自然之境中，庄子之神人和真人，独得逍遥之游，以游顺应自然万物之理，成其自然万物之变化，穷究自然万物之神妙。庄子之世界，确实是一个伟大的想象力世界。在这一世界中，一切深得自然之妙趣，呈现自然之伟大。庄子之自然，是可以体悟的自然，是可以引以为宗师之自然，而不是老子的神妙莫测之物。这样，庄子的道德论，虽与老子出发点相同，实际上，走着完全不同的道路，而且，体现了彻底的自然主义精神。道家道德论之内部分歧，往往成为后世价值评判之依据。

4.1.3　道家道德论与审美文化正价值的确立

尊经重典的传统，在中国文化中得到了特殊发展。孔子尊六经而儒家文化大定，道家和术士重《道德经》和《南华真经》，为道家文化奠定根基。道家道德论的文化正价值，实由个体生命理想与经典的精神回应而成，它所主张的生命境界，超越了某种人生的狭隘，形成了生命自由存在价值的超越之思，最终将道家道德论的文化正价值予以正确发挥，这样，

庄周书中的豪放式想象与神奇的意象象征，成为文化发展或中国艺术精神的积极价值的表达。由于以儒家为主体的文化体系构成了中国文化的基本价值信念，所以，长期以来，这种礼治文化形成各种各样的强制性法则，维护着不平等的等级价值秩序，在很大程度上，削弱了人的自由权利，并对人的自然本能形成了强大的制约作用。从文化生命价值校正意义上说，道家道德论的文化正价值效应特别值得重视。

第一，道家道德论的文化正价值效应在于针对儒家的礼治文化秩序，强调人的自然本性的重要地位。由于道家的“道”，是建立在生生不息、长生不死的大自然的生命特性的体悟之上，因而，道家之道，容纳广大无边的生生原则，与之相应的“德性”原则，就变成了纯粹自然主义的文化价值体系。道家将自然提升到至高无上的地位，建立了独特的天人关系解释范式，这对于恢复生命的自由力量，并克服专制时代礼治对人的自然本性的压抑，具有十分重要的意义。正如前文所述，道家文化是从对商周文化的批判性反思之基础上建立的。原始道家所要反对的基本教条，即在于“礼”，因为周礼大行，实质上，是对人的自然本性的侵凌与摧残，也是矫饰虚伪丛生的根源，所以，在原始道家看来，返回到本原的道德中去，即对礼制自身的克服。在老子和庄子那里，周代礼制秩序被否定，这实质上可以起到纠偏的作用。但是，以“克己复礼”为使命的孔子所代表的儒家，不仅没有从周代衰亡中吸取教训，相反，还系统地重建了周代礼制秩序，并通过一系列规范维护了周礼的合法地位。儒家的“克己复礼”，本来就有文化社会基础，加之，孔孟的圣人原则，也具有一定的感知力，特别是在生产力不发达的条件下，文化英雄崇拜与等级价值秩序的历史合理性，都会为百姓所接受。因此，儒家文化具有相当的影响力。一方面，强调天人感应，显示圣人情结，通过礼治自身和天尊地卑原则维护封建等级秩序，使社会结构本身呈现出贵族与平民间的统治与被统治关系，这样，社会的总体结构同等级化秩序能保持稳定性；另一方面，他们则强调人与人之间的仁爱原则，即通过这种仁义原则的建立，确立人与人之间互助互敬、和谐自由的关系。以等级制礼治秩序为基础，就不可能有真正的仁义法则；所

谓的仁义，往往是施惠或施舍的代名词，即强调高贵等级对低贱等级的关爱，低贱等级对高贵等级的顺从，形成不平等的仁爱关系。在原始儒家那里的“老吾老，及其人之老；幼吾幼，及其人之幼”的经典法则，实质上，缺乏平等博爱的自由根基。

对于原始道家来说，必须彻底抛弃这种礼义仁爱观，因为这种行为法则本身带有强制性与虚假性。他们不仅反对儒家的礼义仁爱观，也反对儒家的圣人观。在道家这里，人与人之间的关系不是他们考虑的范围，相反，强调“小国寡民”，“民至老死不相往来”。[①] 只有通过这种非利益关系，通过人的存在的独立性，人的自然本性和相对自由，才能得到保证。道家根本忽视人际间的利益关系，并以此为争执之源，这样，缺乏社会文化价值承担，才可能真正保持其自然独立性。所以，儒家与道家，在人际关系的认知上形成根本性冲突。尽管原始道家的思想，也带有理想性和不可克服的缺陷，但道家对道德自身的强调，更合乎生命的自然公正性。在道家这里，只有国家与个人的关系，即使是国家与个人，道家也不强调其服从关系，而是强调圣人的自然无为而治，即不要去打扰百姓，“充其腹而不寓目”，这样，道家的道德论是或然性的生命状态，合乎自然本性的充盈的美德。没有等级秩序，没有礼制秩序，一切合乎自然本身，可以说，道家的自然之道原则，是对儒家礼治原则或等级尊卑原则最强有力的批判武器。从重视生命的本原德性和自由特性上讲，道家道德论，不仅具有精神解放性作用，而且有利于瓦解专制文化中的礼治秩序，促进道德沉思返归生命自身。

第二，道家道德论的文化正价值，在于它系统地建立了辩证思维观念和天地人的道德关联原则。一般说来，辩证思维建立的前提在于：对立性观念意识的建立。在道家道德论形成之前，上古文化意识中，已经形成了阴阳对立观念、天地对立观念和成败得失观念，特别是周秦史学，以评断历代之兴亡得失为己任，所以，对立思维在老子之前已经萌芽，但真正将

---

① 老子：《道德经》，第80章。

这种经验性的对立思维发展成系统性的辩证思维，确实，离不开老子的创造性认知和哲学睿识。《道德经》五千言，在中国文化创制的历史上，确属奇迹，它所涉及的深度与广度，至今仍无人能够企及。以如此简洁的符号和话语包孕古今，笼括天地，确要大智慧，老子思想所达到的哲学高度，在世界范围内也堪称奇迹。道家道德论的辩证思维意识在于，直接建立了道的法则，为德性法则的建立奠定了基础，德不能离道而建立，而道则必然向德生成。《道德经》首章，可以称之为“奇迹的奇迹”，“道可道，非常道；名可名，非常名；无，名万物之始；有，名万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。此两者，同出而异名，同谓之玄。玄之又玄，众妙之门。”第 42 章，也极为关键：“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。”老子的话语，具有无限的隐秘性，同时，也具有无限的可敞开性。

《道德经》所建立的天道原则和人道原则，成了中国人思维的基本模式，虽然在践履方面，道家的文化价值原则并未给予文化以合法性地位，但是，道家的思维法则，确实是有效的价值思维原则，也是在本民族文化中人们判断是非利弊得失的价值依据。第 81 章，就是这种价值原则的充分体现，老子曰：“信言不美，美言不信。善者不辩，辩者不善。知者不博，博者不知。圣人不积，既以为人己愈有，既以与人己愈多。天之道，利而不害；人之道，为而不争。”这一章是老子人学的关键，他的人学评价原则，不是在人际间的利益与仁爱关系中展开，而是在人的得失真伪之道中展开。他建立了相对性的价值原则，甚至可以说，是反向的人性评断法则。这种评断法则，不重外在，而重本质，是素朴的本质性的价值评断原则，所以，他能从外在透视内在，超越表象把握本质。他相继肯定了信言、善者、知者，并以此作为圣人之准则，相对而言，他对美言、辩者和博者这些时尚性价值评价尺度予以否定。他的圣人观不是利益观，不是仁义观，而是自然施为观，即为人和与人的天道和人道原则，因为利而不害和为而不争，都是自然施为原则，也是道德充盈性原则。

第三，道家道德论的文化正价值在于：确立了自然为艺术立法的优先

性原则，并开启了艺术体悟自然、认知自然生命文化本质的自由之路。徐复观谈道："以虚静为内容的道家的人性论，在成己方面，后世受老子影响较深的，多为操阴柔之术的巧宦。受庄子影响较深的，多为甘于放逸之行的隐士。从这一点说，庄子的影响，实较老子所产生的影响，犹较近于本色，而且亦远有意义。"[①] 他进而指出："老庄思想当下所成就的人生，实际是艺术的人生，而中国的纯艺术精神，实际系由此一思想系统所导出。"这一认识是相当精到的。道家的道德论的本原化生命倾向，非常契合诗人、作家和艺术家的精神体验与自由生命理想。按照老庄的思想逻辑，道先于人而在，亦先于万物而在，道德生养万物，从万物的体察中，可以感悟到自然之道德。人作为存在者，必须思考和体察现实，特别是要去探究生命的本原价值，道家道德论便提供了最好的方向。对于创作者来说，他们并非无视生命存在形态本身充满了矛盾、痛苦和折磨，但迷失于生命现实而找不到自由之路。对于艺术家来说，他们最关注的问题在于：通过道家道德论的生命体悟感悟自然生命的真理，将人由生命的迷失和缺欠中引导出来，走向自由的生命形式。生命的自由真理，可以从道家的自由人格理想中找到答案，因为艺术重视个体自由。个体自由的获得就在于：要有"游"的心态，超越名利、物欲、礼义等现实文化秩序，而达成个人的心灵自由。还有什么比个人自由在艺术中的地位更为重要！艺术是个人心性的自由探索，他不涉及自由理性与价值秩序问题，也不在意礼义仁爱与社会交际原则，在艺术中，唯有心灵，唯有个人自由。所以，道家道德论与艺术家的生命文化理想，获得了天然的一致性；以自然为宗旨，认同自然主义的最高法则，而不受制于人类社会文化中建立的社会价值准则的约束，也不必寻求国家与个人、个人与个人之间的物欲利害关系。它只在意人的生存处境及其心灵抉择，因此，严格说来，庄子不是严格的理性哲学家，而是自由的艺术家，他建立了艺术自由的最高法则，从这个方面说，道家道德论具有特殊的美学价值与艺术价值。

---

① 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社 1987 年版，第 40 页。

4.1.4 道家道德论与审美文化负价值的形成

尊经重典而带来的经典迷信以及生命存在价值反思批判性精神之缺乏，特别是生命自由理性批判精神之缺乏，导致由经典而成的文化实用主义和生存至上论，不可避免地显示出文化经典本身所具有的负面效应。道家道德论，在长期的精神浸染中，也给中国文化自身带来了许多负面价值反馈。作为负面价值形态，并非是由经典自身的强制性影响而决定的，而是由于国民的生存境遇决定了文化选择本身，与经典的价值阐释获得了亲和的响应，或者说，负面价值选择，在道家经典那里，得到精神支持从而成为价值信念。这种思想，从根本上说，是时代政治法律价值观念的表征。原始道家的经典是服务于个人的，更是服务于政治理想的，他们所主张的人生，对待政治法律与经济利益或平等正义的态度，以自然为宗，忽视人世律法的公平正义性追求，结果，在天尊地卑、天地相待的等级式思考中，消极对待强势力量与社会罪恶的所谓生命智慧，道家道德论思想显示出许多消极价值。

第一，道家道德论的负面文化价值，是由道家文化价值范式与他者文明冲突所形成的以弱胜强、价值否定、尊严自贬而得以显示。这涉及道家研究中的新观点的评价问题，陈鼓应曾撰有《论道家在中国哲学史上的主干地位》，他的主要理由是：道家的创始人老子是中国历史上第一位哲学家，他在中国哲学史上建立了相当完整的形上体系。中国哲学中的重要概念范畴多出于道家，道家对中国哲学史上的每一重要阶段都有深刻的影响。陈鼓应的论据虽不充分，但是，由这种道家主干说，延伸到文化层面，可以说明道家思想在中国文化中的地位。如何判断儒家思想和道家思想在中国文化中的地位呢？从官方意识形态体系来看，儒家思想最受重视，将儒家经典列为教育考试科目是其最好说明。儒家思想具有刚性一面，但也不应忽视，在强调仁义礼智的儒家思想中，其对人性压抑的思想信仰体系本身，呈现出对内强硬和对外软弱的文化格局，即儒家思想在限制国民行为方面相当严密完备，有利于保持礼治封建秩序，但是，在对

外交往和抵御外敌方面则相当软弱。内圣外王与仁义礼智学说，在民族文化体系中能发挥作用，而对非民族文化则缺乏制约力，因为不强调经济实力和军事技术的民族往往无法与强盛民族抗衡，文化礼治体系自身，也就在文化交往中失效。也就是说，在文化取向上，儒家思想与道家思想确有差异，儒家重社会人伦，道家重个人心性，儒家重礼治秩序，道家重无为而为。

道家思想与儒家思想自身的优势和劣势，都得以自然呈露，正如前文所言，儒家在培植道德人格方面，道家在扩展自然心胸上，皆为中国文化贡献了高尚与自由的价值范式，但是，儒家过于重视礼治秩序，而道家又过于重视贵柔全生理念，这就决定了道家和儒家都无法解决现实自由的社会秩序问题。即在社会秩序中，个人与他者、集团与阶级之间，永远充斥利益冲突，当这种利益冲突不能找到公正自由的解决方法时，道家和儒家所建立的社会价值秩序就存在致命的危险。特别是与强势文化相对抗时，道家与儒家思想，皆强调通过精神秩序来控制社会秩序，而强势文化则强调经济与技术优势，即以外力和法制来控制社会秩序，这显然是道家道德论所缺乏的，因而，道家文化影响愈烈，其在现代文明中的消极作用也就愈大。在《阴性文化》中，刘康德指出："悠久的历史，在一定程度上是靠人之弱化来完成的。"以人之弱化来体现阴性柔长的，在老庄那里就是"丧我"，他进而指出："当道家老庄在出世的态度下以人之弱化来体现阴性柔长时，儒家则在入世的态度下以人之弱化来体现阴性柔长。"这种弱化，如果说道家是丧我的话，那么儒生就是柔忍，由此相应地发展出隐机和圆通，达成了中国人的生存智慧。由于道家思想是适应小国寡民社会而建立的，因其作为根基性的文化经典，不自觉地成了生存者的生活指南。当中国社会面对强势文人压迫而趋于瓦解时，道家文化自身无法适应现代社会之弊端也就日渐暴露，结果，导致文化对抗中的失败命运。

第二，道家文化始终无法解决自然性与社会性之间的尖锐冲突，因此，有关人的律法也就始终停留在文化的低级阶段。道家思想文化的本质在于："以自然为宗"；按照道家的思想逻辑，天长地久必有其自然法则，

他们通过体悟发现，自然法则的最高境界在于“天道无为”，即在天地之间，一切顺从自然法则本身而行，生死荣枯都是大自然正常节律的反映。在这一思想前提下，一切只能顺任自然而行，这样，自然法则或自然主义，成了人类实践活动的最高行为准则，即以自然法则的优先性与唯一性来反对人为社会法则的建立。在道家看来，人为社会法则的建立只会使社会陷于纷争之中，只会使社会处于反自然之中。由于将自然法则或自然主义极端地和不恰当地运用，结果，自然性法则彻底压倒社会人为性法则，使人类自身的公义原则与法权原则不能得以正常建立。道家的自然优先法则，并非是错误的出发点，像希腊罗马的法权原则与公义原则，也是建立在自然法之基础上。他们很早就面对自然法与人为法的矛盾，当人为法违背自然法，他们常常强调自然法的优先性。例如，保证人的生命自由，就必须承认生理原欲的合法性，不能压抑人的自然权利，这时，社会法则向自然法则让步。与此同时，当社会法则与自然法则确认“公义”是共同出发点时，社会法则就不必屈服于自然法则，而以公义法则为唯一准绳，即在保证公义法则的前提下建立自由价值秩序。过分的自然优先法则，往往不是以公义为正确准则，而是以自然法则自身来反抗公义法则，因为按照道家的自然法则，实际上，要承认自然的等级性、混沌性与相生相克而构成的秩序性，这样，自然中的强力原则，在自然的合理性与优先性原则下，得到了庇护。于是，天地人的等级秩序的不合理性，被掩饰在自然合理性的文化秩序之中，从而使正义自由的社会秩序原则受到损害。西方文明，在强调自然优先性和自然公正性时，强调根据自然公正性原则建立社会性的律法原则，这样，他们并未全部倒向自然合理性，即有选择地利用了自然合理性原则。对一些不合理的自然法则，他们则通过社会公正原则予以纠正，这样，自然性和社会性之间的矛盾，可以在自由公正秩序原则之基础上建立。

道家文化的极端自然主义倾向，实质上，是在强调自然合理性时，将自然的消极性不公正性与自然的相对公正性混为一谈，这样，“自然的不公性”，也被当作“自然的公义性”，因此，也就相对忽略了人为自然立法的

重要性。应该说,效法自然公正性的人为立法,有助于人类社会公正性的维护。从西方社会律法来看,人为立法在保证人的权利方面起到了积极作用,当然,西方法权体系对自然性的逐渐偏离,也使价值立法本身存在危机。所以,任何文化体系都不存在绝对优越性,但在文化对抗中存在相对优越性,实质上,与这种文化自身对自然性与社会性的矛盾的解决方式有关。

第三,道家的自然无为理论,无助于社会生活的进步和文明自身的进化。按照道家的思维逻辑,"天地不仁,以万物为刍狗;圣人不仁,以百姓为刍狗"①。这是道家自然无为思想的根基,即强调自然的彻底决定作用,但这个"自然"应该是有限度的,即什么样的自然是人效法的榜样而什么样的自然是人所无法效仿的,这种效法与不效法之间的界限,道家始终无法作出;将人的意志本身不自觉地等同于自然意志,结果,忽视了人类社会自身的价值特性。人在实际文化生存中,最初,皆经历了效法自然阶段,无论是自然法,还是人为法,无论是宗教观,还是人生观,最初都投上了"效法自然"的影子,自然成为人类的启蒙教师。问题在于,人类在效法自然的过程中,逐渐确立了人为法则以适应自然或感应自然,与自然本身拉开了距离,甚至违背了自然的特性。这就需要我们将自然法与文化习俗立法分别开来。自然无为在于:它没有可见的主宰性意志,而作为神话想象中的神灵,即使有意志,也不是人能揣摩推测的,因而,人不应受制于神秘,而必须根据人类生活自身寻找有为的价值原则。"自然无为",不应成为人所效法的价值目标,老子云:"是以圣人处无为之事,行不言之教;万物作而弗始,生而弗有,为而弗恃,功成而弗居。"② 这个圣人理想,实际上,不符合人类文化创制者在社会价值立法过程中的特殊作用。文化创制本身,就是需要建立生存价值法则,人因"类"而结成统一体,这个"类",必须有自己的价值原则。按照自然的无为秩序状态,不可能形成自

① 老子:《道德经》,第5章。
② 老子:《道德经》,第2章。

由的生活,这样,人既要创制文化或各种物质文明的形式以改进生活,同时,又需创制精神文明形式以使这个文化共同体天长地久,自然绵延。“道生之,德畜之,物形之,势成之,是以万物莫不尊道而贵德。”[①] 这种自然生成的德性,应转化为人类为平等和自由权利立法的德性。中国原初文化,由于过于重视自然德性,并以自然德性作为生存或治国之道,或由于过于重视礼治秩序,并以宗法制度来治国而忽视公正性,所以,真正的自然公正与自由公正原则,始终无法建立,于是,“自然无为”,就成了文化负价值的表现形式。重建民族文化,就不能忽视真正的自由平等的文化秩序,这可以通过道家道德论的思想改造来完成。从积极与消极两个方面考察道家道德论的文明生活价值,无疑是价值论美学最应关注的问题。

第二节　老子的圣人观念与道家的审美价值理想

4.2.1　原道:道家与儒家圣人观念的发生学考察

在中国思想传统中,儒家的圣人观念具有重要的地位,人们似乎很少讨论道家的圣人观念,其实,在原始道家的思想中,圣人观念受到了高度重视,而且,有别于儒家的圣人观念,甚至可以说,处处与儒家的圣人观念形成对抗。“圣人”,在英文中,或译为“sage”,或译为“divine sage”,既可作名词,指圣人、哲人或非常贤明的人,也可作形容词“sager”,意思是聪明的、明智的、贤明的。在古代英语中,还有严肃的、严正的、庄严的、庄重的等义,这个词,源自拉丁语“美味的”或“有味的”(sapidus),可追溯到知道或明智(sapere),最本原之义为“尝味道”。在汉语中,“圣人”,就是智慧且品德高尚的人。在《说文解字》中,许慎指出:“圣,通也。”邶风,母氏圣善。传云,圣,睿也。小雅:或圣或不。传云,“人有通过圣者,有不能者”。《周礼》,“文德教万民,智仁圣义忠和”。注云:“圣通而先识”。《洪范》曰:

---

① 老子:《道德经》,第51章。

“睿作圣,凡一事精通,亦得谓之圣。圣,从耳。”圣,从耳者,谓其耳顺,风声知情;按:声圣,古字假借。这种词源学的解释,可以理解词义的历史变化,但是,词义学解释,永远无法触及词语的本质或存在的本质,因为语词总是与其所指代的对象之间有着活生生的关联。或者说,文字学的解释,永远是平面的,因为任何观念的生成必有深刻的文化心理根源。

按照思想生成的文化法则,先秦时期的圣人观,也是在民间文化神话与传说之基础上形成的,即:在古典文明时期,凡谈到圣人,人们必定立即联想到尧、舜、禹、周公,在后来,随着儒家文化传统核心地位的确立,“圣人”,则特指孔子的显赫地位。按照本原的文化语义生成传统,圣人观念之形成,根源于上古时期的“文化英雄崇拜”。中国上古英雄崇拜的核心,不在神灵,而在帝王,因为神鬼虽伟大且有创世之功,但是,只可称为“神”,而不可称之为“帝”。中国较早形成的实用理性意识,致使贤明的君王比神鬼在实际生活中地位更高,因为贤明之主,直接决定社会安宁秩序与生活富足和谐。尧与舜,作为古代最贤明之帝王,所具有的文化英雄意义在于:他们选贤而治、无私爱民,这种圣人理想与圣贤人格,在后来,一直被看做是“圣明的政治范式”。在尧舜时代,小国寡民,人们聚族而居,一切只能建立在贤人导引或生活范导的基础上。圣人观念,比贤人观念更高,按照文化传统认知,贤人之产生,必因其具有公众认可的德行,特别是聪明才智,其实,“贤人崇拜”,在中国乡村原始族群之中仍有遗留,即酋长或一族之首领,决非依靠外力而获得威望与尊敬,常因他们深怀爱心和公心,并富有睿智,且能禀公行事而深孚众望。这深孚众望者,在乡土文化律法中,常成为无冕之王,代行贤人或圣人的立法行事。事实上,这就是古代贤人政治之基础,尧舜作为部落酋长与帝王,实建立在这种族群文化之认同上。因而,圣人之治,实即“贤人之治”;贤人之治,实即“小国寡民之治”。在人数相对少数的群体性社会中,公义原则的施行,常不需借助法律、政治、税收而进行,礼治本身,即可实现这种文化要求。于是,圣人观念与尧舜时代的历史生活,就建立了亲缘性关系,人们始终信守尧舜之德乃最佳的圣人之治,于是,对帝王之期待也就变成了对尧舜之类圣人

的期待。

这种不变的价值理想，其实，并不符合变化着的社会秩序。首先，部族冲突导致部族兼并，地域性邦国不断扩大版图，国民人数不断增多，这就打破了“小国寡民之治”法则。事实上，在杂多的地域兼并与人口混合及文化碰撞中，根本不可能施用族群文化之贤人政治或礼治政治，各种各样的冲突自身，需要有为的社会律法和价值秩序。它需要“人为性律法”，而不是基于礼义的贤人之治。对此，谢维扬指出：“商朝和周朝在改变夏朝国家制度下存在的那种以部落为基础形成的国土结构方面迈出了很大的一步，使得这两个国家，尤其是周朝，在国土治理上出现了多极结构的局面。在政治技术上，商朝和周朝国家的形式化和专业化的程度是较高的，它们的国家机器已呈现相当完善和完整的形态。商朝和周朝国家社会还都具有鲜明的阶级区分的特征，并在此基础上建立起它们的经济和社会秩序。”[①] 谢维扬将夏朝视作中国早期国家的发生，而将商朝和周朝视作中国早期国家的典型期，这是符合历史事实的。至于尧舜时期，他则称之为“古代的酋邦”，当然，这种分期本身，与圣人观念之形成能够协调一致。

从历史文献中，可以看到，中国早期典型的国家与城市，具有下列特点：人口众多，以刑法为中心的中央集权，军事力量主导政治格局，通过刑法与税收调节统治秩序，人际关系因利益与阶层冲突而展示出复杂性。在中国古代政治文化体制中，始终未能形成良好的政治制度、社会理想与政治秩序；当帝王制的家庭统治获得合法地位之后，所有的政治，皆受制于皇家的君权政治，天下万民与皇家之间构成服从与管制的关系。在中国古典文明传统中，像罗马法那样完善的政治法律社会制度，始终未能建立，而士人普遍不满意于现实政治秩序，又不得不屈从于这种政治秩序，只能在精神深处渴求理想政治模式。在找不到其他文化政治制度参照的前提下，上古贤人政治制度或政治领袖禅让制度，成了唯一理想的政治贤

① 谢维扬：《中国早期国家》，浙江人民出版社 1995 年版，第 383 页。

人制度，这是先秦时期乃至漫长的中国专制社会始终倾心于圣人政治的文化总根源。必须指出，先秦时期的圣人观念，决不是单一性的，特别是在以儒家正统的圣人观念获得了决定性地位之后，尤其要小心区别先秦圣人观念的真实内涵。在这些区别中，原始道家和儒家的圣人观念的区别，必定成为焦点。正如我所论述的那样：孔子对先周文明，特别是西周历史文化制度，总是持文化肯定之态度，所以，他的思想，以“克己复礼”为基本动力；在老子那里，西周文明是文化衰败的象征。从西周的衰败中，应该认识到，西周文明所肯定的礼治秩序和圣王观念，往往是文化异化的产物。在原始道家和原始儒家的思想探索过程中，如何理解圣人观念，就成了道家与儒家思想分界的关键。一方面，他们承继了时尚的“圣人”观念，在思想重建中赋予圣人以独特意义；另一方面，他们对时尚的圣人观念有所批判也有所吸收，特别是道家，往往追溯到自然之道的本源中，在天地境界中，讨论圣人的明智与崇高的地位。原始道家的圣人观，就在于试图引导人们，追踪真正的圣人文化，建立真正的圣人观念。

在老子的《道德经》中，“圣人”一词凡三十一见。自第 2 章始至第 81 章终，可以看出，“圣人观念本身”，构成了《道德经》的核心语词和核心主题，甚至可以说，《道德经》即为“圣人”而作，确立了圣人立法的基准价值。他在第 2 章谈到：“是以圣人处无为之事，行不言之教；万物作而弗始，生而弗有，为而弗恃，功成而弗居。”第 3 章谈到：“是以圣人之治，虚其心，实其腹，弱其志，强其骨。常使民无知无欲，使夫智者不敢为也。”第 5 章提到：“天地不仁，以万物为刍狗；圣人不仁，以百姓为刍狗。”第 7 章谈到：“是以圣人后其身而身先，外其身而身存。”第 12 章提到：“是以圣人为腹不为目，故去彼取此。”老子由道家的道德原理出发，以母性中心主义为根本，他的结论性话语，皆可视作“圣人之道”。在第 22 章中，“是以圣人抱一为天下式，不自见，故明；不自是，故彰；不自伐，故有功；不自矜，故长。夫唯不争，故天下莫能与之争。”在第 27 章中，“是以圣人常善救人，故无弃人；常善救物，故无弃物。是谓袭明。”在第 47 章中，“是以圣人不行而知，不见而明，不为而成。”从《道德经》来看，第 49 章为论述圣人观念的中

心章节,全篇皆从圣人立论:"圣人常无心,以百姓心为心。善者,吾善之;不善者,吾亦善之,德善。信者,吾信之;不信者,吾亦信之,德信。圣人在天下,歙歙焉,为天下浑其心;百姓皆注其耳目,圣人皆孩之。"另外,在第57章中,"故圣人云:我无为,而民自化;我好静,而民自正;我无事,而民自富;我无欲,而民自朴。"这在古代帝王横征暴敛、好战多税、民不聊生的时代,对帝王进行这样的圣贤式规范和劝导,应有积极意义。对于老子来说,古典中国社会的政治生活基础,还不可能像柏拉图和亚里士多德那样具有政治律法反思意识,先秦社会也根本上缺乏雅典社会的政治文化氛围。在第60章中,"治大国,若烹小鲜。以道莅天下,其鬼不神;非其鬼不神,其神不伤人;非其神不伤人,圣人亦不伤人。夫两相伤,故德交归焉。"在第63章中,"是以圣人终不为大,故能成其大。"在第66章中,"是以圣人欲上民,必以言下之;欲先民,必以身后之。是以圣人处上而民不重,处前而民不害。是以天下乐推而不厌。以其不争,故天下莫能与之争。"在第70章中,"是以圣人被褐而怀玉。"在第71章中,"圣人不病,以其病病。夫唯病痛,是以不病。"第72章:"是以圣人自知而不自见;自爱不自贵,故去彼取此。"第78章:"是以圣人云:受国之垢,是谓社稷主;受国不祥,是为天下王。"第79章:"是以圣人执左契,而不责人,有德司契,无德司彻。天道无亲,常与善人。"第81章:"圣人不积,既以为人己愈有,既以与人己愈多。天之道,利而不害;圣人之道,为而不争。"由此可见,圣人观念,在老子思想体系中,具有核心地位。一些解释者,对老子之圣人观进行了双重理解:其一,老子之圣人,实即老子自我思想与价值信守的表达。这个"圣人",渊深静默,静观世道变化而中心宁静,以不变应万变,拥有高深之大智慧,得生命本原之道,作退隐不争之全身选择,隐没于人群之中,见其声而不见其人,如神龙见首不见尾,玄之又玄,深奥莫测,但是,在其本质上,"圣人",实即质朴且富有母性中心主义价值立场的生活实践者。其二,老子之圣人观念,即老子对帝王的规劝和引导,是老子为了塑造有利国家社稷的圣人王。这个圣王,不争不战,常好朴,善待百姓,"以百姓为刍狗"。自然无为,不以礼治,不以法治,也不以人治,而求无为之治。正

如前面我所谈到的那样，在特定的历史时期，老子的"圣人王"，是极富理想性和人道精神的，也是对争乱混战之社会的无声批判。当然，更为显著的是，老子的圣人理想常被看做是对社会现实的逃避。

正是基于此，人们认识到孔子之圣人观与老子之圣人观极为不同。构成《论语》之中心主题的，是"君子"。如果说，老子所要教谕的是"圣人"，那么，孔子所要教谕的人则是"君子"。在孔子那里，圣人显然要高出君子。子曰："圣人，吾不得而见之美；得见君子者，斯可矣。"（《述而》）"君子有三畏：畏天命，畏大人，畏圣人之言。"（《季氏》）"君子之道，焉可诬也；有始有卒者，其惟圣人乎！"（《子张》）孟子的圣人观，则说得更加明确："由尧舜至于汤，五百有余岁；若禹。皋陶，则见而知之；若汤，则闻而知之。由汤至于文王，五百有余岁；若伊尹、莱朱，则见而知之；若文王，则闻而知之。由文王至于孔子，五百有余岁；若太公望、散宜生，则见而知之；若孔子，则闻而知之。由孔子而来至于今，百有余岁，去圣人之世，若此其未远也，近圣人之居若此其甚也，然而无有乎尔，则亦无有乎尔。"① 孔孟之圣人，乃有德有为之君子，以事功嘉言立世，以功业卓著而成为后世的文化英雄与楷模。老子与孔子同时，并没有以孔子的文化英雄或君子作为圣人观念的基础，这是因为他对"圣人"有着特殊的理解。从先秦圣人观念生成的历史考察中，可以发现，老子对圣人的理解显得卓越不凡。

4.2.2　圣人不仁：老子对圣人观念的本质规定

老子由先周的圣人观念出发，提出了与古典圣人观有所联系但又全然不同的价值规定，老子的圣人观念最重视"圣人无为"，这是由"道法自然"的理念决定的。也就是说，圣人要善于体察自然，从自然的隐秘中体察天地之大道，即寂静无为，超越现世。按照道家的生命价值原则，可以形成独特的审美理想，即圣人的自然闲适思想。由此，必须思考两个基本的问题：一是老子为什么要提出圣人观念？二是如何对老子有关圣人观

① 孟子：《尽心章句下》。

念的本质规定形成价值判断？

先看老子为何提出圣人观念。在考察各民族的思想起源时，皆会碰到有趣的问题，即民族文化立法的原初性概念和建构性模型缘何提出。因为不同的解释方式决定了不同的文化命运，不同的文化立法形成了截然不同的生命价值范式。圣人观念，既属民族文化内部的生命价值立法，亦属独特的生命价值范式，它决定了中华民族文化信仰的独特发展道路。圣人观念，乃中华民族精神立法的奠基性概念。圣人观念，一般可分成两大体系：一是由先周文化英雄崇拜和圣人崇拜发展而来并由原始儒家予以定型的圣人价值体系。这种圣人价值体系，以无私为本，以爱民为基，以有为于天下百姓为基本动力；这个圣人模式，也是天人感应模式，其价值范式，以国泰民安为宗旨。二是由老子奠定的圣人价值体系。这一圣人模式，以否定先周以来的圣人模式为宗旨，重建了新的圣人价值秩序。老子所开导的圣人价值体系，虽以反对不同时期的礼治秩序和圣王秩序为基本宗旨，实质上，不自觉地肯定了圣人价值秩序的合理性，只不过对圣人的本质规定有着全新的内涵。圣人价值秩序，仍是基于"圣王优先"和"圣王尊荣"的价值范式之上，也就是说，将圣王与万民之关系等级化。在老子那里，圣王与万民的职能，各有其本质性规定。圣王的职能在于：如何最有效地统驭万民；万民的职能则在于：如何最大限度地顺其本性而生存。不管是什么样的圣王观念，皆可以理解为不平等的价值秩序，即圣人与万民之间是不平等的关系。

老子并未规定圣人如何产生，即圣人由万民中产生，在万民中成长，还是天生的，或是王公贵胄的子孙。在原始道家思想中，老子未能规范圣人由何而生，这就带来圣人诞生和圣人为王的神秘性。从这个意义上说，我们不可将老子的圣人观念予以无限扩大。事实上，老子的"圣人观念"之形成，不同于希腊的"国王"、"僭主"、"执政官"，亦不同于印度的"神子"与"国王"观念，与罗马的"皇帝"和"总督"亦有重大区别。希腊的国王，往往因其财富众多而自然形成一国之首领，僭主以财富敛聚为基本，强调专制权力，执政官则由雅典立法规定而由民众选出。执政官可以是英雄、贵

族,也可能出身庶民,其价值评判范式,以其功业与个人能力为基本评价标准。印度的国王,则受其宗教影响,往往作为神子的代言人和象征。罗马的皇帝和总督,则因其战功与军事威信而形成一国之最高统帅,它可以支配元老院并制定政策,同时,亦受到元老院限制。所以,从政治文化模式的比较中,亦可以看出,“圣人观念”,作为一国统治者之原型,其生成的过程,既无神秘宗教之支撑,亦无财富作为根基,更与军事武功有着根本性区别,这样,老子的圣人观念确有独异之处。

老子的圣人观念之本质规定性,直接从他的道德论体系引申而来;也就是说,要想理解老子之圣人观念,必先理解老子之道德观念。理解了老子之道德观念,即可理解圣人观念由何而产生。贺荣一注意到了这一证明环节,在《道德经注译与析解》中,他谈到:“老子在推理方面,常是喜用跳跃式推理法。所谓跳跃式推理法,就是略去推理的必要程序而径自指出结论或其他论断。”此种推理法,也就是意承法,乃是在推理上,其论断系以上文所蕴藏之理由而得出者。在《道德经》中,常见的意承法有两种:一是推理之结论系从上文所蕴藏之理由而得出者。此种结论句,由“故”、“是以”等结论性语词开头,例如:“是以圣人处无为之事,行不言不教”,“是以圣人为腹不为目”,“是以圣人后其身而身先,外其身而身存”。诸如此类,在《道德经》中很常见。二是在连锁推理上,其连锁推理式之用句,系基于上文中所蕴藏之结论而作出者。此种原因句,则由“夫唯”一语开头,例如,在第22章中,以“夫唯不争”句例设,基于上文“圣人不自见,不自足,不自伐,不自矜”中蕴藏的“圣人不争”这一结论而来。[①] 这是老子之圣人观与其道德论紧密关联,而又构成逻辑推理关系的最基本的表达方法。这一点绝无疑义,即老子之圣人观念,系由其道德论立场而决定,是其道德论立场的自然延伸。由于他的圣人观念之提出,有与世俗社会价值模式相对抗的特点,所以,这种圣人观念有其神秘性特征。这种神秘性,并非是通过经验建立的理论命题,而是通过价值预设而确立的基本

---

① 贺荣一:《道德经注译与析解》,百花文艺出版社1994年版,第24页。

判断。

再看老子有关圣人观念的若干本质规定。老子的圣人是“王”,亦即后人所说的“素王”,这是其基本语义。也有人认为,老子之圣人观念,还有主体性独白之意味,即“自比为圣王”,并有傲视群雄和孤独不群的精神特征。由于老子的圣人观念,系由其道德论衍生而来,所以,理解老子之道德论,便成了理解其圣人观念的关键。老子的道德论,正如我所论述的那样,并非是辩证的综合的道德论,而是具有鲜明价值取向的道德论,即由个人规范价值的道德论,而取代和否决其他道德论的价值范式。实事求是地说,道德论解释,应允许多元论的价值立场,决不会存在单一性的一元论的道德论立场的至上合法性;从多元论出发,可以看出,老子之道德论存在价值偏向和价值缺陷。老子道德论的价值偏向在于,他固执地坚持母性中心主义的立场或自然无为的价值立场;也就是说,他对道德的理解植根于母性中心主义和自然无为主义。贺荣一谈到:“圣人,乃一典型的有道者,上为法地、天、道之模范,下为朴治主义信徒之导师,其在朴治主义政治学统中实居有崇高而重要的地位。”[①] 此外,贺荣一还谈到老子自比为圣人,这种思想不能说没有,但应不占主导地位。在老子看来,圣人乃是善为通者。老子对“上善”品德之论述,参见第8章:“上善若水。水善利万物而不争,处众人之所恶,故几于道。居,善地;心,善渊;与,善仁;言,善信;政,善治;事,善能;动,善时”,“夫唯不争,故无忧”。这里,老子将“水”的三大品德“隐喻为”圣人的三大品德,即“善利万物”,“不争”,“处下”,而这三大品德又与道之品德相类,即“善利万物”,“利而不害,便是与而不取;与而不取,便是为而不争”,“处下即和光同尘,与俗为伍”。老子对“上善”的系列论述,皆描述圣人心境与特性。“居,善地;心,善渊”,实即讨论了圣人的处下之品格,亦即“上善”在于:隐身处世,善于避险,不以人君自处,甘做无名无位之凡夫,而且能保持内心沉静空寂,不自炫其能。“与,善仁;言,善信;政,善治;事,善能”,则强调上善者只与不

① 贺荣一:《老子之朴治主义》,百花文艺出版社1994年版,第78页。

取，心地忠信纯厚，至诚无欺，不轻诺，亦不失信。为政，以民安为本；处事，图难于其易，为大于其细，慎终如始，这些都表明圣人善于利益百姓。“动，善时”，即不居功自傲，而求功成身退。这种上善之德，亦即“水德”，“水德”，亦即圣人德性的本质规定。

老子对圣人的本质性规定非常明确，绝无含糊之处。第一，他强调圣人具有任自然精神。“天地不仁，以万物为刍狗；圣人不仁，以百姓为刍狗。”天地对万物之态度，是其任自然精神之具体表现，故万物得以生。同样，圣人对百姓之态度，亦取决于其任自然之精神，故人民能够保存真性情而自由自在。第二，他强调圣人之道在于“为而不争”，因为圣人以天地为法，无私忘我，舍己为人，所以，总是“后其身”、“外其身”；圣人以道为师，以天为法，故其道，表现出“为而不争”的至高品格。第三，圣人“见素抱朴”，一任自然。贺荣一对经文中的“不自见，不自是，不自伐，不自矜”的解释是：“圣人虽为人君，但不炫示其为人君王权威以博取人民的敬畏；虽为人主，但不显示其为人主之高贵以博取人民之尊崇；虽其治民之功绩彪炳千古，但不夸耀其功以博取人民之景仰；虽为政治民，但不自矜夸其才能以博取人民之赞扬。”“圣人不自炫其身为人君之地位，是不争前。圣人不自炫其为人主之高贵身份，是不争高。圣人不自显其才能，不自炫其功绩，是不争名。”① 第四，圣人待民之道为爱民如子。经文中说：“圣人无常心，以百姓为心。”经文中还说：“善者，吾善之，不善者吾亦善之，德善；信者，吾信之，不信者吾亦信之，德信。”这就是说，百姓不论善良与否，诚信与否，都希望人君能善待自己，信任自己。“圣人”，便以这种心理来善待百姓。百姓由于圣人善待他们并信任他们，因此，受到精神熏染，以善良和诚信为美德。圣人以父母待子女的心情去爱民，而不以统治者的身份去治民，自然会得到百姓的衷心爱戴。第五，圣人澄明，知人事，明天道。经文中说：“不出户，知天下；不窥牖，见天道。”经文中还说：“是以圣人不行而知，不见而名，无为而成。”这是由于圣人返现内心，用内心之明

① 贺荣一：《老子之朴治主义》，第91—95页。

去知照事物本身,所以,可知常道,察见隐微的事理。这样,"圣人"虽然照临万民之上,但一任自然,德深道玄,为而不争,利而不害,与万民同福。这就是老子对圣人的本质规定,这样的圣人观,是静寂的自然观,无为而为观。对于暴戾好战之时代的好战人君,确有一定的教谕作用,但是,应该看到,这种理想化的人君或圣人,对于现实社会纷争的人君的教谕作用和规范引导作用,毕竟是有限的。最根本的问题是:老子无法从根本上解决人的欲望意志间的争锋。

4.2.3 道德观念比较:圣人与超人的联类解释

老子的圣人观念确有独特之处,其批判力量与反叛性精神不容忽视,由于老子对圣人之观念的设定,超出了世俗的圣人观念范围,因而,这个"圣人",总是给人以高风亮节之叹,基于此,我们不禁可以联系尼采的超人学说,此可以形成有趣的联类解释。必须指明,生于公元前6世纪左右的老聃与生于公元19世纪的尼采,在许多方面,不可同日而语,考虑到晚生的尼采,对老聃之思想"陌生无睹",故将圣人与超人并置一处,进行联类解释,仍有其合理性。之所以说有其可能性,是因为他们皆致力于人生价值的思考,即如何在复杂的现实世界中找到生命的内在价值支撑,按照生命的自由法则或自然法则存在。

首先,圣人与超人观念的提出,皆源自对现实的不满。老子所处之时代,对贤人推崇备至,所谓贤人,即懂得礼制的圣人。从孔子问礼于老聃来看,老聃长于礼制,但老子显然不是礼制的维护者,而是礼义制度的否定者,老子并没有肯定西周礼乐的作用,那么,孔子问礼于老聃,问什么呢?显然,老子对礼之态度无从启示孔子,对于复礼的孔子来说,也必定若有所失。老子从礼制社会所见识到的最大弊端在于"伪作"、无诚信,所以,"去礼还本"就成了生命存在者的当然选择。在尼采所处之时代,由于基督教的中心性地位,圣徒观念大行于世,尼采以为,圣徒之道德,乃虚假之道德或作伪之道德,因而,尼采对此"圣徒"极力贬斥和否定,企图从伪道德中重建新道德。如果说,老子企图从礼制时代之失德中重建新道德,

创制了"圣人观念"，那么，尼采企图从伪道德的批判与否定中，重建新道德象征的"超人观念"。"圣人"与"超人"之内涵不一，皆有超越现实、批判现实和否定现实之意向。

其次，圣人与超人观念，皆有植根于大地的文化生命意向。从前面的论证中，可以看出，老子的道德论之根本取向在于母性中心主义观念，他有意忽视了男性中心主义立场，或者说，废置了阳刚性生命观念，既不赞同天地交合、阴阳协调之辩证道德价值立场，亦不赞同阳刚为本、阴柔为辅的生命价值观念，所以，"天行健，君子以自强不息"的价值原则，恰在老子道德价值学说的消解之列。这样，在天地合成中，老子独重"大地母亲"的德性，并将生命的最高道德根性与大地或母亲之德性相感通，作为圣人观念的独立价值意向。这里，显示了老子的思维立场，人们从老子的对立判断中，常见出辩证法。实际上，老子之对立判断法，与通常意义上的辩证法大相径庭，由于老子的单相价值取向，不强调对立互动，只重视对立中的优势优生选择，实质上，采纳的是母性中心主义的极端化立场，并不带辩证法色彩。尼采也不是辩证性的鼓吹者，极力否定黑格尔乃至苏格拉底之辩证观，对赫拉克利特之辩证法则若有所思，其实质，采纳的也是极端主义立场，即男性中心主义的生命立场，以狄奥尼索斯崇拜为中心的生命本体化立场。尼采也是大地的崇拜者，他明确指出："现在，我教你们什么是超人：超人是大地之意义。让你们的意志说，超人必是一大地之意义罢！""兄弟们，我祷求着：忠实于大地罢，不要信任那些侈谈超大地的希望的人，无论有意地或无意地，他们是施毒者，他们是生命之轻蔑者，将死者，他们自己也是中毒者。大地已经厌恶他们：让他们去罢！""从前侮辱上帝是一最大的亵渎；现在上帝死了，因之上帝之亵渎者也死了。现在最可怕的是亵渎大地；是敬重不可知的心高于大地的意义。"[①] 当然，老子与尼采的这种表面相似之处，丝毫不能掩盖他们之间的深刻矛盾，现在需要追问的是：为什么老子与尼采对现实与大地采取了相同的出发点，却导

---

① 尼采：《苏鲁支语录》第一部，序篇，徐梵澄译，商务印书馆 1994 年版。

致了截然不同的价值取向呢？其根据本身就是文化存在价值之谜。

文化价值原则或生命价值原则之形式，说到底，皆与一民族之地理、气候与种族特质有关。地理上的寒暑变化、土壤贫瘠与肥沃，直接决定了此地域之人民的生存方式。北方各民族处寒冷之地，居广漠之草原，以游牧为生，故身躯庞大、心性粗豪、不受束缚，以勇为生命的最高价值取向。南方人居海洋之滨，行大海之上，以海洋渔猎为生，以商贸为动力，故能成就其浪漫个性。希腊文化乃希腊民族之地理、气候和人种所决定，欧洲各民族所处地理、气候和种族各不相同，本不具有共同之文化，但是，西欧各民族的这种文化发展的不平衡性，导致希腊罗马民族能以精神或武力征服其他野蛮民族，欧洲民族，早有尚武重艺和自由达观的心性品质。此后，由于基督教文明远播欧洲各国，欧洲各民族禀有共同之信仰和相似之文化精神，这样，各民族虽保留了地域文化和古老的民族文化，但是，既接纳了先进的希腊罗马文化，又接纳了富有神秘道德信仰的基督教文化。欧洲各民族皆形成了三种文化交互作用的历史精神格局。在以基督教信仰为主导文明时，希腊罗马文明则成为治国之纲领，民族的民间文化形式，则成了艺术精神的依托；当希腊罗马文明为精神主导时，基督教文明和民族文明则成为心性文明的精神创建方式。欧洲各民族常处在这种文明的多元选择和精神冲突之中。

尼采的“超人”，既有民族文明的作用，又有希腊罗马文明的强盛精神作用，这两种文明的结合，构成了尼采所宣扬的“超人”的核心本质。“超人”，即反对基督教文明的精神实践者，在人性主张上，他们主张生命欲望的强力展示，这与希腊罗马文明在精神上取得了一致性。尼采的“超人”，是强者的文化，是酒神文化崇拜的具体表现。在尼采那里，只要展示出生命的强力，抛弃信仰的虚幻，反抗道德理性的强制，对一切虚伪或伪善的教义宣战，就是伟大的胜利。他所主张的“大地”，实即对现实生活或肉身生活的充分肯定。肯定大地，即肯定人间生活；反抗虚幻，即反抗那种虚伪的精神生活或天堂理想。他试图让人站在实在的大地上，展示生命的狂欢与野蛮，享受生命的欲望与胜利，歌颂强者的法则。他的“大地”，并

非是大地的真正品性，而是现世生活的象征形象，或者说，是实在的生命象征形象。他也要求人们牢牢地把握现世生活，以现世生活的强力意志作为价值评判的唯一依据。尼采的“超人”，是大地的坚守者，是尘世生活的享乐者，是天堂生活的反叛者，同时，尼采的“超人”，也是孤独者，他蔑视人群，崇拜野兽和强者法则。在尼采那里，有的是对抗与冲突，他关心的是强者的胜利，而不在意弱者的失败，在他看来，弱者即应从世界中淘汰，这种强者原则，是对一切强力形式的认同，而在这种强势原则下，只有肉身的相互敌视和胜利，没有公平正义原则和自由理想，或者说，强者原则，就是有力者自己设定的公正与自由，是强者给自己的公正与自由，而不是给别人的公正与自由。所以，尼采反对一切形式的道德，以为道德是维护弱者的工具，因为强者不需要道德，所以，他主张一切人都应崇尚强者的原则而反抗奴隶的道德。这在自由意义下确实维护了公正与和平，打破了等级秩序与不平等的主奴关系的合法性，这种强者原则，也是对专制制度，特别是不平等的主奴制度的挑战。在尼采看来，只有强者的道德，才能造就自由的人，才能造就自由正义的法则。尼采的“超人”是大蔑视者，他蔑视一切文明制度，他蔑视现世生活中的伪善者，他蔑视各种虚伪的人生，力图通过引入“超人”来到人间，给人间宣示新的生命法则或道德法则。这样，超人就否定了所有文明的非人道习俗，他要创制全新的文明。必须指出，尼采的“超人”，对习俗制度的破坏，对不平等的社会秩序的破坏，对一切矫饰的文明的法则的破坏，确实，是强者的胜利。尼采是现实主义者，他崇拜强者的胜利，并以强者的姿态来恢复古典文明与信仰的自由价值，因而，他的“超人”，尽管有极端的破坏性，但同时也是大创造者、自由文明和生命的创建者。

老子决不能被称之为现实主义者，也不是历史主义者，可以说，他是不折不扣的理想主义者。中华文明在其起源之处，就笼罩着神秘主义的精神；这种神秘精神，逐渐被帝国专制和君主至上权威秩序所占据，于是，主奴关系、不平等关系、大国君王法则，成了这一文明所崇奉的现实原则。在缺乏自由公正观念的社会，国民逐渐形成了远离政治、认同政治、忍受

政治，追求个人闲适而不求自由公正的生存法则，学会在屈服中生存，在屈服中保全自己。老子的精神法则，本来是在母性中心主义价值范式下建立的，却不自觉地成了这种屈服原则的最具价值解释的思想基础。这样，公正或正义原则被长期弃置一旁，根本不能将天地自然之公正原则移植到人类社会或等级秩序之中，结果，只求个人长生的法则与屈服性生存原则深刻地契合一致。为无为与事无事，以虚为本、以寂为道成了中国人的价值范式，而真正应拥有的慈爱、谦让、俭朴之法则及其天道基础，则被长期废弃，于是，老子的“大地”说，成了忍认和屈服的精神法宝。老子的理想主义原则，一变而为现实主义的屈服性法则，这是精神误读，但又能有什么办法呢？当现实生存法则过于严酷，公义原则的普遍缺乏，统治者杀人残民无恶不作时，就形成残忍高压的统治政策。老子之思想，不仅没有动摇中国文化的这一价值根基，相反，他还为这种屈服性法则找到巧妙的依据，这可能是老子所无法设想的。对于母性文化精神过盛而男性文化精神不足的民族来说，过分的母性中心主义，不仅不能与强势文化相对抗，而且不能消解强势文化的压迫。

老子只看到了天地法则的一面，事实上，他只重视大地法则，而忽视了天道法则；在天地法则中，天道法则，始终应成为中心性法则，即以强盛为本，这能够使一文明在与他文明对抗中，葆有强势文化价值本身而能立于不败之地。这种天地交相胜法则或男性中心主义法则，在人类文明的历史行进途中，始终能处于优势地位。自然，也应看到，人类文明的最终毁灭，必然根源于这种强势原则的不断膨胀。事实上，西方文明的强势原则，并未许诺人类以美妙的未来，它只是预示着人类的末日。以美国文明为主导的西方文明价值范式，将使文明与文明对抗中人类最终不得不面对“大地毁灭”。事实上，强势法则之间的最终争竞结果，就是毁灭人类文明和大地的共在法则。平等法则屈服于强权法则，理想法则屈服于现实法则，最终，理想主义就成了空洞的想象。从短时段来看，强势文明令人崇敬；从长时段来说，还是老子所许诺的文明形式，更能保全人类的和平生活。道家以母性中心主义为范导的价值模式，只能是母性中心主义的

最终胜利,但人类基于眼前利益只崇尚西方主导的强势法则,文明选择本身就成了一件最荒谬之事。西方人至今不曾觉醒,这正是人类文明的悲哀,人类皆趋向于此,在强力竞争中求生存和发展,更加重了这种悲哀。

4.2.4　超越王道之外:圣人何为与南面术之误读

在《道德经》中,老子规范了圣人的行为,“圣人”,实即理想的君王。老子不满意各种各样的现实君王统治而试图创建理想的君王,这实质上涉及政治学问题,这样,创建什么样的理想国,即需要创制什么样的君王。贺荣一将《道德经》第 80 章的形象描绘,视作老子的理想国模式,颇有道理。试看:“小国寡民。使有什伯之器而不用,使民重死而不远徙。虽有舟舆,无所乘之;虽有甲兵,无所陈之。使民复结绳而用之。甘其食,美其服,安其居,乐其俗。邻国相望,鸡犬之声相闻,民至老死不相往来。”老子之理想国,自有历史现实政治模式作为基础,这正如柏拉图的《理想国》以雅典政治文化作为基础,重在培养共和国的公民作为基本任务。此外,还有《太阳城》、《乌有乡消息》、《乌托邦》等各种理想国之模式。必须指出,无论思想者所创建的理想国模式如何,创建理想国的精神冲动本身,是可敬的行为。不过,也应看到,与古今任何一位思想家所创建的理想国一样,老子所创建的理想国也带有不切现实的一面。

老子所创建的理想国,在国家规模上,由于受到西周社会政治文化发展水平的限制,其视界难以开阔,故老子以西周时期卿大夫所拥有的最小采邑,作为其理想国的土地标准,这个理想国的特点在于:“小国”,“人民稀少”,这样,老子理想国的第一准则,是“国土小,百姓少”。与之相应的是,地少人稀,自然容易治理。在历史上,诸侯各国,为了战争,常奖掖男女生育,而在生存逼迫下,百姓逐水草而居,不断迁居。因人少自然可以保障生存需要,同时,又不致引发纷争。老子理想国的第二个标准,是“弃统军人才,不置兵器,使百姓安土重迁”。老子设定君王行无为之政。不用甲兵,故国泰民安,这样,民众不愿冒生命之危险远足他乡,而甘于质朴的农耕生活。老子理想国的第三个标准,是“民众头脑单纯,无知无识,君

王不推行教育，文字废弃”，所以，要恢复结绳记事的方法。这是社会倒退的方法，是老子能够想象到的和平主义生存方法，这样，理想国的民众，构成了自给自足的社会，自耕自织自居。自由自在，欲望被压缩和减低到最大限度，或者说，生活到了极端淳朴之境。于是，民众自愿“甘其食，美其服，安其居”，而这所甘所美所安之一切，实即极其简陋的物质生活条件。“理想国”的人民，既然生活俭朴无华，表现真诚无伪，行为正道无邪，这个社会的风俗，自然也就淳朴敦厚，不尚虚伪，更无欺诈，彼此至诚相待。人生活在这种环境里，自然心神愉快而安谧，因此，人民都喜爱他们的朴实风俗，因此，“悦乐共俗”。老子理想国的第四个标准，是“民至老死不相往来”。人们在安适的环境里生活，不受欲望支配，也就不必重视人际关系；没有复杂的人际关系，也就可以减少对抗和仇视，可以减少矛盾。也就是说，老子的理想国，是孤立的各自为政的家庭组织形式，没有复杂的人际社会关系，所以，即：“无教化，无国防，无外交，无军队，无刑法，无税务，无交通，无商业，无文字”，人人自给自足，生活富裕满足。老子对理想国之勾画，相当粗糙，这里，存在着许多缺乏基本生存经验的构想，也许并不值得深究反思。在很大程度上，老子的理想国是反社会的理想国，是不符合历史社会和文化实际的理想国，更不符合人类精神和人类思维发生发展的诸原则。这个理想国，显然，缺乏实际的指导意义。这从另一方面也说明：老子相当厌恶兵不厌诈，兵事连绵的先秦社会，特别是合纵连横与尔虞我诈的诸侯争斗与外交原则，不在老子的肯定范围之内。然而，历史社会发展是不以人之意志为转移的，我们无法使社会公民，按照理想国之模式生活，相反，理想国模式，只能适应社会历史现实的可能而构建。凡理想国之构建，皆具有一定的相似性。首先，理想国乃是道德完善、人性纯粹美好自然、没有战争冲突和社会矛盾之社会。其次，理想国必有自觉自由之理想公民。老子之理想国公民是无智无欲者，生活淳朴；柏拉图之理想国公民，乃是受到了自由正义教育，并接受了正义的音乐和歌诗教育的自由公民。在乌托邦社会的创建者心目中，理想国之公民，乃是无私而富有献身精神的自由公民。在中国文化中，理想国之公民，似乎皆是自耕小

农或隐逸之君子,还构不成理想的社会组织。正义与自由原则的构建,自然,不受重视。老子所代表的理想国模式,带有相当大的局限。第三,理想国之公民,乃反对战争和仇视而主张博爱自由者。从理想国之模式的检讨来看,老子的理想国,显然,极大地偏离了人类现实生活的实际,那么,老子的圣人理想,是否也因此而一无价值?显然,不能这样看。正确的判断是:老子的理想国,虽存有局限,但老子的圣人王理想,却具有社会救赎之功效。从客观上说,如果先秦之君王以民为本,戒奢去欲,以和平为理想,那么,就可以泯除许多战争和纠纷。对于残暴之时代,对于残暴之君王,老子之"道德经",是一清醒的药剂,但是,可能少有君王愿意服用。这就涉及圣人的真正评价问题,也就是说真正的圣人应该何为?由于老子的圣人"为无为","不争","处下","以百姓为刍狗","为腹不为目",这样,老子的圣人作为君子,实质上,只是政治象征者,他一切尊重民众,植根于民众。他既不从民众中索取,亦不施舍于民众,所谓"圣人不积,既以为人己愈有,既以与人己愈多",他所施予的,只是精神上的自由,并不是财富,只是精神上的安全自足,不是实际上的丰衣足食。事实上,圣人放弃了督导管理之责,也就等于将民间冲突交付民众自己处理,这样的"圣人",实际上,是独立的自由自在者。与老子的观念相连,即民众可以自治,不需要圣人统治,这是自然法则。

说到根底上,这涉及国家构建的基本法则问题。一般说来,国家或政府的构建,应考察两个问题:一是圣王所能管辖的人民,一是圣王所不能管辖的人民,即对待自己的人民如何,对待不属自己的人民又如何。既然人民各属其文化和君主,那么,不同文化中的人民往往各事其主、各尊其主。君王的统治范围,永远是有限的,所谓"普天之下,莫非王土,四海之内,莫非臣民",是狭隘的世界观作用的结果,其实,在战火纷乱、边疆冲突时期,这种王土和王民都是有限的,老子应有这样的意识。也就是说,诸侯各国,各事其主,各奉其民,必有战事、纠纷和祸难,问题不在于回避这一切,而是应该如何减少灾难。超越本国与他国之界限的一般国家理论,是政治学的基本任务。国家理论和君王理论的建立,至少应考察两个问

题，即人性的自然法则和人性的社会法则。前者属于先天性法则，后者则属后天性法则，即人不仅是自然意义上的人，而且是社会意义上的人，忽略了任何一面，就无法构建完整的国家理论。西方政治学的国家理论，常关涉人性与社会两个方面，而中国古代政治家的国家理论，常常各趋一端。或者，只重其人性自然方面，以自然为依归；或者，只重视其社会性一面，以礼治法律为依归，真正的人性自由立法也就无从建立。老子的圣人立法，显然，只照顾到了人性的自然方面，即以自然本性为最高价值取向，而忽视了人作为社会的人所具有的社会本性。西方政治学中的国家理论和君王理论，最终以正义作为基本准则，即假定正义是自然和社会所共有的最高价值准则。在中国古代政治中，君权神授，一直是儒家文明所捍卫的政治学说的基础。君王的权力，一方面乃是王族传承，另一方面也得自天授，特别是在王国开基者那里，总有一政治神话相伴随，即"天降大任于斯人"，他的王权乃是天意，具有神圣的合法性，如若王国衰亡，乃以天数尽矣作解。在老子那里，君权由何而来，似乎是被忽视了的问题。他不关心君权的合法性，关心圣人的合法性，既然是圣人，就应视作当然的侯王。"侯王君临万物之上"，以天下百姓苍生为本，务求和平自由，自在自为。也许是由于这个圣人，并不以权力煊赫于世，亦不拥有无上权力和财富，可能亦不受世俗之人崇敬，因而，这个得道的圣人，只可能是纯然自为，不需要选拔，也不需要继承。"圣人王"，实际上，就是君王，即无权力地位象征之君王而又无所不在之君王；这个君王或圣人，实即说明：道德价值自身并不需要具体的人来代理，这说明老子对人类社会统治秩序本身的极度失望乃至绝望。

老子过分以自然为本，以母性中心主义为依归，这就必然导致老子之理想社会不可能建立，于是，老子之理想国与老子之圣人王，只可能是永远的伟大精神幻象。老子之社会理想无从实现，而《道德经》又在专制社会大行其道，成为一些君王的治国纲领，这又该如何解释呢？真正按照老子之圣人王理想所实践，所有的君王，皆不再具有行使皇权和治理王国的合法性，或者说，按照老子之圣人王理想去实行，最终必将致使王朝和皇

权解体。那么,历代统治者,在读解老子《道德经》时,到底读到了些什么呢？如果说,他们真正得老子之道,那么,他们必定行无为之政,最终导致王权解体,王国衰亡。事实又并非如此,那么,唯一的解释,则是历来君王或权贵,在读解《道德经》时,既未遵循“素王”之理想,亦未行“见素抱朴”之情志,而是通过读解本身形成真正的误读,使《道德经》的本意发生变异,甚至,走向老子思想的反面,真正叫做“反其道而用之”。

张舜徽就看到了这种误读在“南面术”中的应用情况。他说:“《管子》戒篇曰:‘所谓德者,不动而疾,不相告而知,不为而成’;‘心不动,使四肢耳目,而万物情。’可知德者,亦道之殊称,对言有分,统言无别也。‘道德’之旨,归于无为,无为之用,系于人主。其术以虚无为本,以周循为用,《汉志》所谓‘政君人南面之术也’,一言尽之矣。”[①] 从此可见,人们对老子误读之深。这种误读最占主导地位,亦可见其距老子之真意何其遥远。老子之误读,自可从庄周算起,可见,老子道德之意与圣人之念不易理解。我们还可以找到另一证明,例如,在《英杰论》中,李德裕提到:“帝王之任英杰,皆须御之以气,结之以恩,然后可使也。若不以英气折之,而宠以姑息,则骄不可任;若不以恩爱结之,而肃以礼貌,则怨不可用。驾驭之术,惟汉祖尽之:布归汉,高祖方踞洗,而召布入见,布大怒,悔来,欲自杀。出就舍张,饮食从官,如汉主居,布又喜过望。”“武帝踞厕见卫青,以大将军之贵,而隶人高之,此不得不绝大漠而盈荤允也。蜀先主与关羽、张飞同卧起,而稠人广众,侍立终日,皆用此道,故能成功。夫御英杰,使猛将,与见道德之人,接量正之士,事不同也;不可以繁礼饰貌,浮词足言。宜乎洞开胸怀,令见肝胆,气慑其勇,恩结其心,虽居洗召之,不为薄矣。”“禄山,贵狄之谲诈者也。非将门英豪,草莱奇杰,其战斗结气,击刺之材,去关、张远矣。天宝末,受专征之任,不御之权,入朝赐宴,坐内殿西序鸡障之下,非其所据,果蓄异图,幽陵厉除非,至今为梗。盖恩甚骄盈,以至于此。倘以徒隶畜之,它有斯恨!”这一大段陈词,道尽了后来的“帝王南面术”之

---

① 张舜徽:《先秦道论发微》,华中师范大学出版社2005年版,第31—32页。

根本，这实际上已经距离老子之"道论"、"德论"和"圣人论"远矣。

老子之《道德经》，由于"南面术"的误读，成了君王阴谋之术的蓝本；同样，老子之《道德经》被"道教徒"所误读，成了长生术之蓝本；老子之真意少有人读解，在陶渊明诗中还能略有所见。直至今天，正确评判老子之道德论与圣人观念，既可保有"理想国"幻想之合法性，又可为国家学说和君王理论乃至政府理论之重建寻找新的地基，此可谓读老子经文之现代意义所在。从道家价值论中，可以窥见古代思想的政治学与伦理学价值基础，这个政治伦理学思想基础，后来，就成了中国古典价值论美学的思想基础，它自有其合法性。但是，在走向现代化的进程中，现代价值论美学，显然，需要以扬弃的态度来评价道家价值论美学的意义，既吸引其合理卓越的论述，同时，融入现代性思想的考察，这样，价值论美学的构建才有正确的价值基础。

第三节　谷神崇拜与母性中心主义的价值立场

4.3.1　谷神崇拜的习俗与母性中心主义思想阐释的双重理据

考察原始道家的道德论思想或古典价值观念，除了文本中心论的读解法外，还需要文化还原或心理学的解释方法。由于《道德经》的哲学诗性特质及其思想的玄秘性，常使解释者割断了老聃思想与商周文明的历史联系，这就使得老子思想的生成变得"相对突兀"，不少哲学史家，更是将老子视作"中国第一哲学家"，显然，这并不利于正确理解老子思想。为了思想理解与解释的历史性链接，强化老子思想的文化经验渊源与思想想象中的原创性体验，就变得十分重要。文化思想的起源，永远意味着两个源头：一是民族或人类共同的历史思想源头，即愈是古典的文明愈应看作是文化的源头；二是个体心智认知与发展的思想源头，它不是民族思想的历史性，而是生理记忆的历史性，即在个体身上总要不断演化人类思维进化的过程，即从无知到有知，从白板到经验。这两大思想源头是不同

的，但后来的个体，总要与民族性思想源头形成精神对接，才能促成心智的成熟；个体自身，在不与文明和外部生活世界发生联系时，难以促成心智的真正发展，这也是老子的思想创造过程无法回避的两个基本原则。

由此出发，可以肯定，一方面，老子与商周文明有着深刻的精神联系；另一方面，又充分发挥了个体的独创性。与之相关的文明接受法则，构成了文化经验的实际建构过程。这种文明法则是：经验叠加法则和文化强制法则。由于人生之初生理与心理之特点，因而，在生命经验的积累过程中，文化强制法则处于优先地位。按照每一个体的经验，这种文化强制性，表现为语言强制与信仰强制，即儿童首先必须通过民族语言来命名世界事物，建立语言符号与世界物象之间的联系。这种语言强制自身，使儿童的心智发展，具有了民族语言的理解特征，形成了可表现的世界与可建构的世界模式。随着语言理解能力的发展，文化强制还表现为行为强制。行为强制，可以是宗教习俗性强制，也可以是道德律法性强制，人在这种强制性过程中，文化经验累积不断增加，从而可以认知和把握世界，但是，在这种强制法则下的文化经验累积，是人际间的经验叠加，而不是独立的个人经验选择。独立的个人生命经验叠加，是文化经验认知的无法取代的财富；个人生命经验叠加愈丰富，其生命认知愈深刻，所谓见识广和多读无字之天书，即对这种个体生命经验叠加的强调。当反思性思维真正得以形成，这种文化强制法则与经验叠加原则，就构成了思想创造的根本性动力。

在探讨《道德经》的真义时，自应将这种原则运用于老子思想的生成性解释之中，也就是说，应从可理解性世界或经验构成原则，进入《道德经》之解读之中。必须指出，《道德经》，既是玄秘的抽象世界，也是可理解的自然意象构成的生活世界，忽略了这两个方面的真正联系，就无从真正理解老子思想的原创性。《道德经》的可理解性在于：老子思想与商周文明之间的文化关系。按照一般的看法，老子作为西周的守藏史，他对商周时代的宇宙观念、神秘信仰和生命法则相当熟悉，也就是说，他承继了商周时代的民族文化观念，这是他作为民族文化生存者无法摆脱的文化血

缘遗传。对待这种文化遗存,老子的态度显然是双重的,即一方面,他认可了商周文明中一些文化价值原则;另一方面,他又改造并创造了新的文明解释模式,不同于占主导地位的商周文化法则。对于后人来说,能够认知的商周文明,是通过文献保存的贵族阶级的文明形态,而真正的商周文明之民间形态,因其主要通过口传形式传播,时间愈久,也就愈易消逝,但是,对于老子来说,有意批判和否定占主导地位的商周贵族文化,接纳处于非主流地位的民间文化,是很自然的事情,这两个方面皆不应偏废。

这里,先可以着重探讨老子对商周的批判性反思及其对商周文明信仰的接受程度。老子有关商周文明或先周文明的探讨,首先在于对其宇宙发生图式的反思与评判。可以证明的事实是,老子承继了先周文明中的"天地人帝"等观念。现在,可以认作定论的说法是:商文明中的至上神,是"帝",西周文明中的至上神,是"天"。在甲金文中,"帝"字多作置于器架之上的物解。有人从"帝"这个造型,联想到古代宗教的特征在于:生殖崇拜或大母神崇拜,也可以说是大地崇拜。不过,我也看到了另一解释,在张舜徽《解释帝字受义的根源答友人问》中,他说:"就文字的形体来说,在卜辞中发现的帝字","像日之光芒四射状"。"初民造字,远取诸物,每于一物又兼造数字以像其各种不同的形状。""由于日光的威力在自然界为强烈,造福人类亦最大,另一方面又可以摧残生物,许多生物在经不起太阳高热时便枯萎死亡,这证明了它在自然界中实操生杀大权。初民用它来代表天神和统治者的尊称,是有所取义的。"此外,"帝为日的别名,在古书里可以找到很多的证明"。张舜徽的文字考释,利用甲金文说明和解释古典信仰,其语言证据并不充分,但是,他的经验溯源的解释法则,是我所认同的,因为字形本身,并不能充分反映古人的思维意识活动。从这个意义上说,张舜徽无疑将"帝"作为日神崇拜的象征。从甲骨文卜辞中,可以看出,"帝"应看做是天神的象征。陈梦家将《周礼·大宗伯》中所记载的祭祀对象,分为三类:一是神,如天神、大神,包括昊天、上帝、日月、星辰、司中、司命、风雨。二是示,如地示、大示,包括社稷、五祀、五岳、山川、林泽、四方、符物。三是鬼,如人鬼、大鬼,主要指先王。他还据此将卜辞

中的祭祀对象，也分为三类：一是天神，即上帝、日、东母、西母、风、雨、雪等。二是地示，即社、四方、四戈、四巫、山川等。三是人鬼，即先王、先公、先妣、诸子、诸母、旧臣等。他还谈到卜辞中“帝”字，共有三种用法：一为上帝或帝，是名词；二为禘祭之禘，是动词；三为区别字，如帝甲、文武帝，是名词。[①] 郭沫若指出：“西周时代开始有了天的观念，代替了人的上帝，但上帝与帝在西周金文和周书及周诗中仍然出现。”卜辞中的上帝，有很大的权威，是管理自然与下国的主宰。包括令雨、令风、令气、降灾、降祸、降食、降若等，至于帝之类型，则有巫帝、方帝、王帝等。[②] 帝王观念，在《道德经》中只见一次，即“象帝之先”，而“天”，则在《道德经》中，不仅常见，而且多义，可见，老子受殷商远古文化的影响，不如西周文化大。

老子比较全面地接受了西周之“天”的观念，并赋予其多义性，与之相对应的是“地”。在《先秦天道观之进展》中，郭沫若谈到：“卜辞称至上神为帝，为上帝，但决不曾称之为天。文字本来是有的，如像大戊称为‘天戊’，大邑称为天邑，商，都是把天当作了大字的同义语。天者颠也，在卜辞和周初的金文中，都是画人形，特别显示着巨大的头脑。那头脑是颠，便是天。”“因为头脑在人体的最高处，故凡高处都称之为颠，树顶称颠，山顶称颠，日月星辰所运行着的最高地方称天。”郭沫若还谈到，春秋时代的智者，对于天，虽然取着不信的态度，但是，天的统治，如周王仍拥有天子的虚位一样，依然在惯性中维持着。所以，当时的诸侯恃强凌弱，完全在执行着以力为正义的霸道，而声罪致讨的时候，动辄便要称天，动辄便要闹一出勤王的把戏。在我看来，郭沫若看到了问题的一方面，即便在先周时代，人们对待天的态度就是矛盾的，既敬畏它，又不信任它，既依赖它，又无法完全顺从它，这就带来了“天”字之理解的多义性。“地”在古代多与社相连，也有各种各样的生育神观念。从天地观念之联系来看，天地相生之观念，在先周时代即亦存在，因而，老子较好地保留了这种天地相生

---

① 陈梦家：《殷墟卜辞综述》，科学出版社 1956 年版，第 562 页。

② 郭沫若：《卜辞通纂》第 17 章，科学出版社 1956 年版。

观念,这与儒家思想有一致性。在强调生的概念和相生的重要性的同时,还应强调其他一些观念对老子之影响。

其次,先周时代的礼、仁义、圣人等道德观念,也对老子产生了一定的影响,但是,老子对此基本上持否定态度,即老子承继了先周时代的天地宇宙观念,创制了独立的生育观念,并由此形成了符合天道自然的生命哲学准则。这些生命准则,一方面来自老子对天地自然生物的生命形态的丰富体验,另一方面也源自他对得道长生之原则的深化。他大有否定世俗人生的"长生"与"乐生"观念的意愿,强调自然之生的本质,人生必须效法于自然之生、天地之生,而天地之生的奥秘,决不仅仅停留于一途,即决不会只像老子所说的"天之道,为而弗有","以柔弱抗刚强"等。天地之道,有各种各样的生命运行方式,生生不息,乃自然之理,但是,自然久治之道,决不仅仅是"弱生"。老子由天地生育之关系观念中,规范出来的人道原则,只是"为而不争",只是"雌伏",只是"玄牝之道",这并不完全符合自然长生之理。老子的长生久治之道,不全是对宇宙天地之宏观考察,他的思想不少来自切身的个体生命经验,特别是男女经验,即性别经验,也构成了他长生哲学的基本价值依据。事实上,后来道教思想的形成,主要基于养生经验,而养生经验的重要来源之一,即在于男女性别经验。在老子的全部思想的人生取向方面,可以很明显地看出,他虽以天道为依据,以天道自然意象作为长生久治的隐喻,但是,他更多的,还是以阴阳法则、牝牡经验、雌雄对抗等性别经验或人生经验,作为其哲学的基本依据。从这个角度来看,老子《道德经》,其思想话语玄远缥缈,但其生命价值阐释,还是有丰富的人生经验依托。当我们从切身的日常生命经验体验出发,并联系到丰富性民族文化经验,从而形成生命价值的经验反思,再由此进入老子的哲理诗的隐喻世界、意象世界和玄理世界,就不再是一件特别玄妙之事。我们可以通过丰富而充实的人生体验,对老子的思想价值体系本身,形成深刻的人生价值判断,从而把握道家道德价值论的思想精义。

4.3.2 天地化育中的生命经验与母性思想的负载

天地观念的形成,在老子道德论中得到了很好的体现,老子论天,有

几种方式：一是以天为宇宙为天空，如“天长地久”（第 7 章），“天门开阖”（第 10 章），“天乃道”（第 16 章），“天大”（第 25 章），“天法道”（第 25 章），“天得一以清”（第 39 章），“天之所恶”（第 78 章），这个宇宙之天，带有至上神崇拜与天宇的双重解释学意味。二是从天地相对的意义上来讨论天。例如，“天地之始”（第 1 章），“天地不仁”（第 5 章），“天地之间其犹橐龠乎”（第 5 章），“天地所以能长且久者”（第 7 章），“天地尚不能久，而况于人乎”（第 23 章，按：此处的天地特指飘风和骤雨），“先天地生”（第 25 章），“天地相合”（第 32 章）。从以上引证可以看出，天地观念，虽已形成，但老子之思想重点，显然，不在于天地问题之解释，而重在对“天下”观念的系统论述。在天地意识的前提下，或者说，以天道和地道来讨论“天下”的人道，才是老子思想的关键。天地观念，是“天下”观念形成的根本；天下观念，又以“天地”观念作为思想前提。

我们先就老子之天地观念略加研讨。“天”之观念，在中国文化中的地位，应予特别强调，在我看来，“天”具有原初性思想意义。前文已经谈到，帝乃殷商文明中之至上神，而天乃西周文明之至上神，如果以文化成熟形态和思想影响力而言，西周文明显然高于殷商文明，因而，西周文明中的“天”论，也具有奠基性意义。天作为基元性概念，不仅在于它可以作为天神教中之至上神，而且，是儒道文明和墨法思想等周代文明形态的共同代表。这自然涉及对西周文明的宗教性认识问题，从目前遗存的文献可以看出，西周宗教信仰，把祖宗崇拜和天神拜祀融为一体；在社稷祭祀中或天子祭祀中，天神拜祀居于更为重要之地位，这实是中国最古老的宗教信仰之成熟形态。我们需要极力克服的看法在于：谈论中国古代宗教，常言三教并立，即道教、儒教和佛教。儒家思想是否可以称之为儒教，向来存有争议，自任继愈等提倡“儒教也是宗教”以来，多有学者著文，专门谈论“儒教的宗教性”，其实，这并不是新问题。在我看来，它还没有涉及中国古代宗教的真正认识，或者说，没有看到儒教的真正特质，自孔子以来的儒家并不排斥祖宗祭祀，这实际上是以日常礼仪的形式，保留了古代拜天教信仰的仪式和信念。也就是说，融贯在道家佛家和祖宗崇拜以及

鬼神祭祀中的共同性宗教，实质上，就是“拜天教”，而这一点历来未能得到好的强调。

中国古代最本原之宗教，实属“拜天教”，这个拜天教，没有严密的组织，也没有系统的神话，更没有专门的经典，但是，在西周以来的古代典籍中，充斥着无所不在的“天”或“天神”观念。这种宗教，直接源自远古自然宗教信仰，在西周时代，形成确定性祭祀礼仪。在这个祭祀信仰体系中，天乃最高神，统帅天地万物众神，天神有各种各样的变化形态。举凡天空中之一切物象，皆可称之为天神的变形形式，也是天神大能之体现。地神，则包括各种山川林木乃至一切神秘物象。天子，是天神指派给人间的代理人，在后来的政治神话中，天子，乃真龙天子，因天神云行雨施乃其德能，所以，龙是天神之最神妙之象征，天子则可以运用天神赋予的权能执掌人间一切事务。这种拜天教，实质上，是由皇帝或天子作为核心的宗教信仰体系，它从未被系统论证过，但是，在中国文化传统中，具有最广泛最深刻的信仰式，属于占主导地位的宗教信仰形式。这种占主导地位的天神信仰，在民间文人信仰中，一方面，被极大地丰富了思想内涵，后来有人借此民间智慧，附会出各种各样的道教教派，而其思想根底莫不在于民间的丰富性精神想象；另一方面，则被儒家有意保存，以各种哲学论证的方式，将这种信仰本身日常生活化或伦理化，成为不具宗教形式却最具宗教效果的宗教信仰体系。因为宗教之根本，实在是对神灵之信仰与德行伦理情操的完善，至于佛家则是外来宗教形式，但其宗教信仰本身也与拜天教部分相融合。也就是说，直接由拜天教演化而来的儒教，在思想上，极力论证天道之崇高威严性；在信仰上，则只保留古代传承的基本仪式，即天子祭天敬祖，而庶民则祭祖拜天。这一切，既关系社稷祥瑞，又关系国泰民安。对于百姓而言，有天神和祖宗佑护，则生命永泰，灾祸可禳。儒家一直通过这种质朴的礼仪本身维护信仰，在其伦理道德观念中，则试图消解天神的核心地位，而强化日常伦理的重要性，但是，其深刻的思想背景或宗教敬畏式生命护法神，都是天神教之神灵。相对儒家而言，道教更为重视继承古代天神信仰，并由此发展了十分瑰丽的天神和天仙神话。

在天神体系中，有玉皇大帝、王母娘娘等无数天神，这些天神的最大职责在于："永葆生命长生"，形成长生宗教，而天神之居处乃人间之想象之极境，由此，展开了天仙女与民间郎的天仙配故事，或人间女子偷吃仙丹等飞赴月宫而得极乐之神仙故事；更有八仙过海之神仙传奇，还有许多长寿仙话在民间远播。道教思想，形成了与儒家宗教信仰对立的体系，它既为神仙皇帝所向往，亦为人间百姓所倾慕。道教将拜天教的威严神圣，转变为快乐神奇的宗教故事，因此，人生亦以乐生为至道，作为求仙炼药得道之信仰。可以这么说，儒家或儒教，忠实地保留了西周拜天教的神秘威严而又质朴实在的礼仪制度，道家则将拜天教发展为具有完整天神谱系的神仙神话体系。道教以得道长生为终结目的，并以反抗儒家质朴的拜天教礼仪制度为依归的信仰体系。儒教将人引向皇帝天子，而道教将人引向神仙永生，其实，只不过是由原初拜天教而派生出来的神秘信仰体系。毕竟，成仙得道有违百姓生命真实，可幻想而不可亲历，儒教中所保留的古老而质朴的拜天教信仰体系，也就一成不变地传承下来。

老子由拜天教出发，将拜天教引向长生理论一途，但是，他并没有发明具体的长生信仰仪式，更没有建立这种追求长生的宗教组织，他只是将长生理论和自然无为之朴素理论贯穿在一起。从根本上说，是生命哲学，还不是宗教体系，他的理论本身，无疑孕育着构建宗教组织的理论基础。因为天神信仰、神仙故事和宗教组织早熟，而长生理论却难得，有了系统的长生理论，道教之形成或仙话之构建，也就不再困难。老子长生久治之生命哲学的真主旨，并不在于崇天，而在于拜地，这本身就是奇迹和秘密，即老子并未将长生信仰引向虚幻之天空，并构筑各种各样的神仙得道的传奇信仰。他以大地神为崇拜对象，这地神，即谷神或大母神(The Great Mother，或 The Great Goddess)，这与后来道教之信仰有所区别。当然，道教也吸收了老子之理论，特别是这种谷神崇拜或大母神崇拜，引申出的生殖崇拜和两性交合以求长生的养生原理，成为道教道术之根本，这是对老子思想的不正当发展，老子之思想之根本不在于宗教，而在于生命哲学。

老子由天地崇拜中形成的谷神崇拜观念，强调母性的中心性地位。

也就是说，他从大自然和人生之生命经验中感悟到母性生命力之强大，并将此视之为长生之道。老子之长生之道，实即母性之道、雌性之道、谷神之道。这种长生观念形成之后，他的全部生命哲学，便偏向以母性崇拜或以雌性为本的基本价值法则。值得强调的是，老子似乎并不特别看重乾道生男、坤道生女之易经哲学理论，他只是在第32章中，谈到"天地相合"或"天地相交"之关系。他说："天地相合，以降甘露，民莫之令而自均。"（第32章）在儒家思想中，这种天地交合理论更为发达，"天与地交，则万物生，天与地不交，则万物死。"从拜天教中发展出的儒道生命观念、十分有意思，这使我对儒道之辩证法观念有了新的看法。在我看来，儒家的天道人道观念、天地观念、阴阳观念和生存法则，充满着鲜明的辩证法色彩，而道家的天道人道观念、天地观念，则具有明显的偏向性。即使在老子的思想中，这种偏激性思维原则，也是明显存在的，这就使得道家的天地观念本身具有非辩证法色彩。例如，在老子的生命文化意识中，以坤优先，以雌优先，以谷神优先，以柔弱优先。这种对立中的单极性选择，不能说老子的这些生命法则完全缺乏合理性，相反，他的全部理论，都有现实文化基础，甚至是直接针对现实文化本身的。他的天地化育观念是相对孤立的，即天道有天道之作为，而人道有人道之作为。例如，在第25章中，老子明确指出："人法地，地法天，天法道，道法自然。"在这里，老子不仅建立了这样的道德法则，而且严格地实施了这一生命法则。一方面，他确立了宇宙自然人类之等级秩序，人处于低位，地次之，天又次之，道唯高；另一方面，他又不随意打破这种关联秩序。在《道德经》中，老子严格地实施了人法地之法则，而没有强调人法天的重要性，"人"—"地"—"天"—"道"—"自然"，是链接式价值秩序。在这个价值秩序中，谷神之地位如此重要，可见，老子确实有意从人法地中找到生命价值支撑。如果做到了人法地，又不割裂地法天、天法道和道法自然的价值秩序，那么，老子的生命价值秩序就是完整和谐的。无论是强调柔弱，还是强调自守、无为而为，实质上，都是对"人法地"的价值诠释，这是老子的生命价值取向的根本所在。

4.3.3　谷神范式或大母神范式：寻求生命的伟大力量

按照老子的天地相生原则，长生久治之道，即在于运用谷神的德能去应对万物。在《道德经》中，直接谈到"神"字的话语，有"谷神不死"，是为玄牝。玄牝之门，是为天地根。绵绵若存，用之不勤。（第6章）。在哲学诗中，天下神器中的神，作为器的形容词，有神圣义，"其鬼不神"中的神，有神圣作为之意。至于"谷神不死"，"神，得一以灵"和"其神不伤人"中的"神"，则有神祇之义。在这里，"谷神"一词，还存较大争议。萧兵指出："谷神犹言虚灵也。"吴澄《道德真经注》："谷以喻虚。"严复《道德经评点》："以其虚，故言谷；以其应因无穷，故称神；以其不屈愈出，故曰不死。"也就是说，在古典性解释中谷神常被理解为虚灵的代名词。

"谷神"，在现代性解释中，则呈现出多义性：一方面，由于现代神话学家吸取了国外的理论，另一方面，则由于现代性解释试图把原始道家和儒家的思想与民族文化崇拜密切联系起来，这自然带来理解上的多样性。杜而未说，"谷神"是一只神话黑牛，象征着能够死而复生的月亮，月亮不死，"黑牛"也常存不死，并充满永远繁殖的力量。他的这种月亮神话观，与何新的解释相通而有异。何新则指出："谷，音读之浴。浴、月一声之转，故相通。所以，谷神其实就是月神。月缺而能复贺，所以老子说谷神不死，这与月中有不死桂、不死药的传说正相印合。所谓玄牝，就是大阴，也就是王母。她在中国神话中，当然是天地之根。"[①] 这代表着新的看法，即从神秘信仰方面看待"谷神"，至于"谷神"，是否就是月亮之神还有待考证。另一看法，则是从哲学角度来阐释"谷神"，并将谷与神区分开来，顺从老子之道德论本意予以申述。朱谦之谈到："惟《老子》书中，实以谷与神对。"第39章："神，得一以灵；谷，得一以盈"，即其证。司马光曰："中虚故曰谷，不虚则故曰神，天地有穷而道无穷，故曰不死。"他由此而断

---

① 何新：《诸神的起源》，三联书店1986年版，第56页。

曰："是知谷神二字连读者，误。"[①] 詹剑峰由此进一步解释此理："界，虚也，能应也；神，申也，变化不测"；故吴环中说："谷神，先天一气"，"不死，永存也。玄，老子常以对立的同一为玄，如有无对立同一为玄同，这里的玄是喻虚与气的同一。牝，母也，取义孕育生成。门，所从出也。绵绵，连续不断貌。勤，尽也；不勤，不尽也"。"谷，虚也，唯虚故能容受，唯虚故能因应。神，申也，引出也，唯神故能通变无方，唯神故能反复不穷。以谷为喻者，则取义于应声而生响，声静而空，重有声触，谷应如响，生生而不自生之象也。总之，所谓谷神，就是虚柔应物，因变无穷之先天一气，生而不自生，不生者不灭，故曰谷神不死。"[②] 在判断"谷神"之解释时，自然需要双重理据，一是古典语言学的释义性证据，一是文化经验的生成性依据。以上解释，基本上是在两重理路上运用，古典语言学的释义性证据，是中国释义学的"小学"传统，即通过识字训音而达成对其义的正确理解，这也是西方神话学在考释古典神话观念之起源时的最有效方法。至于文化经验的生成性理据，谷神的解释虽重视于此，但是，要么忽略原始文化遗存的神秘思维背景，要么忽略了哲学论证的实际赋予意义。在我看来，有关谷神的文化经验阐释，既应重视哲理的论证与解说，也应重视其神话文化背景。

老子之哲学诗，显然，不在于宗教之建构，但老子的哲学诗，必有神话或原始思维之背景，所以，在解释谷神时，应重视神话文化生成性背景。同样，老子之哲学诗，必有其生命解释性意图，所以，必定要依从个体生命经验，从大自然中联类取譬，与人类生命经验密切关联起来，他的深刻思想，又具有人生经验式理解途径。从这样的解释原则出发，就可以评判《道德经》中之谷神观念。

首先，根据老子之阴柔原则，崇拜谷神是很自然的事。在老子时代，要想彻底摆脱神秘宗教信仰肯定存在难度，因而，即使不信仰谷神，而以

① 朱谦之：《老子校释》，中华书局 1980 年版，第 17 页。
② 詹剑峰：《老子其人其书及其道论》，第 292 页。

谷神作譬并不奇怪。谷神崇拜中的谷神，应该进行多向性解释，从老子文本出发，这个“谷神”，按照老子的山川万物联类取譬的思想原则，自应理解成谷地之神较为本原；这里的谷地之神，不是水神，而实是大地母神。因为在崇山峻岭和溪谷平原之间，谷地属于最适合于生活居住之地，谷地既有大山遮蔽，又有水源哺育，所以，生命机能最为旺盛。同时，由于高山之肥沃土壤由雨水冲刷至谷地，谷地也成了山川万物精华荟萃之地。“谷，得一以盈”，即永远处于盈满状态。从这个意义上，老子强调“谷神”不死，应有象征意义。与此同时，还应看到，作为土地之神的谷神，也可以理解成谷物之神，这也不妨碍大母神的特征性解释。在希腊神话中，德墨特耳(Demeter)，既是土地女神，又是谷物女神，不仅以谷穗等作为神庙祭祀之象征形式，还与酒神崇拜有关，被理解成丰收女神，而她的生育功能被予以特别强调，特别是谷物生长的交感巫术习俗使之形成男女交合。《道德经》第6章，就成了理解这一思想的关键，他说：“谷神不死，是为玄牝；玄牝之门，是为天地根。绵绵若存，用之不勤。”我们可以追溯这一思想形成的神话根源，但必须认识到，老子在这里不再是谈论神话，而是以神话为背景展开其道德论生命哲学解释体系。这里，可以就这几句哲学诗作些申述。谷神作为土地之神、谷地之神或丰收之神是生命伟大的象征，她不会死亡，这是因为她具备最伟大最玄妙的雌性，即具有生育的德能。作为生育之象征的生命之门，生命由此而诞生，所以，它可以象征为天地的根源。它幽深绵软、肥沃广阔、长存不死，它可以被永远地耕作、播种、结果、收藏，它的功用是不会有所穷尽的。从远处说，老子在这里运用了谷神神话，构筑生育交合经验的伟大想象与深刻解释，以人类生命，特别是雌性生命或女性生育形式来解释人类生命的本质性特征，从而使天道与人道实现最高度的融合。在此，谷神与雌性相通，雌性之门或生命诞生之门与天地之根源相通，绵绵若存，用之不勤与雌性之伟大生命特质相通，大母神，在这里具有特殊的文化意义。在远古时代，人类最关心的，即是生育问题，无穷的生育能力，是永续之战斗力来源，永续的生命创造力之本源。

但是，有一问题长期为人们忽视，即女性生命并不能完全等同于“谷神”，这也是老子为何以谷神取譬，而不以女性取譬的原因。女性的生命力，只是限制在特定的时期，在生命力旺盛或生育力旺盛时期，女性以其生命承载男性的需求，乾道与坤道之合成，是人类永远相亲之机密。按照柏拉图“阴阳人神话”，即此一半永远在追求彼一半，而彼一半又在永远追求着此一半。相生相活，不即不离，阴阳调谐，生命健旺，这是女性的伟大职能，它常使人体验到雌性生命的伟大无边。那种无穷无尽的冲创力，使人类置身于快乐的巅峰，同时，也使生命机能得以延续。由于老子主要致力于谷神崇拜，所以，他相对忽视了男性的生命冲创力，而对于女性来说，男性的生命冲创力，也是使她们着魔的神奇之处。人类学家在考察两性之间的战争时，以为男性在外在强力方面永远高于女性，而女性在生命承受力方面永远优越于男性，在阴阳交合的生命过程中，雌性更多地成为胜利者。老子强调牝牡对待，而不强调雌雄对抗，实质上，这种对抗，即相亲又相离，唯有相亲或唯有相离都是不可能的。女性的另一伟大之处，则在于其生育力，生命之诞生必须依托于母亲，生命必出自玄牝之门，故生命之门本身，就是神秘而伟大的象征。女性的这些伟大生命创造力与谷神有相似之处，但人是要死的，故其生命力必由盛而衰，而谷神则是永生的，只要顺从自然之道，不要人为地去破坏自然。谷神之生殖力必定是不死的，人类的最佳栖息地往往在河谷之地，由此可见，“谷神不死”，虽可与人类生命存在，或者说，与阴阳交合的人类行为相关，但它显然具有更加自由广博的意义。既与人类生命经验相关，又超越了人类的生命经验，这正是老子思想之伟大处。

老子的谷神解释范式或大母神解释范式，使他对生命本身有着特殊的理解，这种特殊理解，实质上，关涉对天道与人道问题的理解。老子强调谷神崇拜，重视的是生命演化本身，在这里，他并未特别重视天地相生或阴阳相生之理，而是强调各种生育之理。按照古代中国的阴阳相生原理，无阴即无阳，无阳亦无阴，而按照老子的思想，谷神的生命力，源自她的母性或雌性，而生命之门本身又是天地之根源，万物之所出的门径。这

里，他赞美大母神的“绵绵若存，用之不勤”的伟大德能，表达了他独立的生命价值取向，即偏向阴柔，而不主张刚毅。这是尊女卑男的文化意识，这种意识之形成十分独特，现在，很难考证这是否母系文化意识的遗存，但是，由此而来的文化偏向自身，却显示了单维性特征。谷神解释范式或大母神崇拜，可能与老子对先周时代过于浓厚的男性中心主义文化意识反抗相关，在当时，这种男性中心主义文化意识，不仅表现在好战方面，也表现在礼仪秩序的僵硬性与虚假性方面。先周文化自身缺乏“谷神不死”的生命精神，因此，由男性中心主义文化的绝望而转向母性中心主义文化的认同，可能出自强有力的文化校正性目的，而真正的雌雄融合或阴阳合成的文化，还要晚一些才能诞生。

4.3.4　母性中心主义原则与审美价值理想的局限

站在现代性思想立场上而言，老子思想的核心性价值体系，实质上，就是母性中心主义的价值建构。之所以称之为母性中心主义而不称其为女性中心主义，是由于老子不是从普泛意义上去谈论女性，而是从母性这种唯一特性方面去谈论女性，因为母性，乃是女性最伟大的淑德。再说，现代女性主义的核心思想在于女权主义，即在各方面求得与男性平等之自由地位。这种抗争诚然必要，但是，在老子那里，母性中心主义的最伟大作用就在于：反对男性中心主义，既不欲与男性中心争夺权力，也不欲将母性中心置于男性中心之上，而是试图以母性中心主义消解男性中心主义的价值体系。老子母性中心主义思想的形式，显然，根源于双重思想性资源：一是大地性思想体验资源，一是母性生命体验资源。按照老子思想的形成路向，大地性思想体验资源无疑至关重要，正如前文所分析的那样，虽然老子已建立了天地宇宙观念，但除一处谈到“天地相合”之外，并未着意强调天对地的决定性作用，相反，他将天地置于对立性状态，他虽未明确谈及天的属性，但是，他对“天”的暴戾性、变化无常性、雷雨毒日以及各种自然灾祸本身，有其充分性体验；这“天”，意味着阳刚性，是一刚健之体，它必须不停地运动、争斗、冲突，显示威力与尊严，对这一阳刚性的

天体,老子将之与男性中心社会直接关联起来。在男性中心化的文化社会中,权力与政治运作、战争与赋税压迫、大型工程与劳民伤财,这一切有为的刚性生活法则,皆在老子反对之列;相反,他在大地的思想性体验中,获得全然不同的生命感受。在大地世界中,一切旺盛而富有生机,它静默柔顺,承受大自然之风霜雨雪、阴晴冷暖、日落月升而顺应生命,它是如此充满生机活力,又是如此静穆伟大,它是如此恩慈惠赐,又是如此宽容博大。这种大地母性,乃万物生命存在之根本。老子由先周文化的天宇崇拜而转为大地崇拜,这种大地崇拜,一方面,通过"谷神"、"百谷王"、"江海"等予以解释;另一方面,则与母性生命自身密切关联在一起。

按照老子思想的这一思想路向,其母性生命体验资源,在母性中心主义价值观念的建构中,发挥着比较关键的作用。我之所以试图演化老子思想的母性意识,是因为性交合意识在老子思想中并不发达,他所表达的更主要的是"母性生命意识"。有关母性生命意识的认识,老子采取了几个重要的路向。第一,老子强化了母性的生育意识。母性的伟大之处就在于:她的生育力,像庄子后来谈到"天地之大德曰生",可谓触摸到了老子思想的根本,但是,老子不是通过强调交合来突出生育,而是强调大地的生育力本身。在第 1 章中,老子即谈到"无名天地之始,有名万物之母",这里的"有",具有存有性特征,实即"大地母性",与此同时,老子还强调"此两者同出而异名,同谓之玄。玄之又玄,众妙之门",强调有无的幽深性,实际上,也在强调天地的幽深性;这种幽深性,是无限生命创生之根源,实可理解为天地的母性。第二,老子强调了母性的生命之门的神秘性。"谷神不死",就是因为具有微妙的母性,而一切微妙的母性的生命之门,实可看作是天地万物生生化育的根本。老子对这种母性的生命之门的礼赞是:"绵绵若存,用之不勤。"第三,老子强调了母性生命的虚静性。他在第 16 章中谈到:"知虚极,守静笃。万物并作,吾以观复。夫物芸芸,各复归其根。归根曰静,是谓复命,复命曰常,知常曰明。不知常,妄作凶。知常容,容乃公,公乃全,全乃天,天乃道,道乃久,没身不殆。"这里,老子通过强化生命的虚静而使其具有生生之德能。第四,老子强调母性

实即道之最高体现。在第25章中，他谈到："有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天下母。吾不知其名，强字之曰道，强为之名曰大，大曰逝，逝曰远，远曰反。故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。"这里，他实际上把母性与道性融贯为一，正因为道具有这种母性特征，所以，"道生一，一生二，二生三，三生万物"之理，也就可以得到深刻的说明。第五，老子强调母性的至柔性，正如第6章所言："绵绵若存，用之不勤"，在第23章，他进一步申述此理："天下之至柔，驰骋天下之至坚。无有入无间，吾是以知无为之有益。"他还谈到守柔曰强。第六，老子强调母性与婴孩性之通贯之理。在《道德经》中，老子反复强调返归之理，而以婴儿之无知无欲状态为人生之最高状态，而这种无知无欲的婴孩性，实为对母性的依恋与归顺。在第52章，老子谈到"天下有始，以为天下母。既得其母，以知其子；既知其子，复守其母，没身不殆"，这里不仅以母子为喻，更以母性与婴孩性来理解事物变化的因果渊源。第七，老子强调母性常战胜阳刚之性。例如，在第61章谈到："大邦者下流，天下之牝，天下之变也。""牝常以静胜牡。"第66章中提到："江海之所以为百谷王者，以其善下之，故能为百谷王。"老子之诸章，可以形成连环互证，以说明其玄深幽远之道理，以阐释伟大的母性。正是通过对母性的全面考虑，老子得出了总括性的母性中心主义结论，即"我有三宝，持而保之。一曰慈，二曰俭，三曰不敢为天下先。"他的生命价值立场，在第67章中，形成这样的总结性说明。老子为了证明这种母性中心主义的合情合理性乃至文化合法性，进一步申述为："慈故能通，俭故能广，不敢为天下先，故能成器长。"而在这三重母德之中，老子最为推崇的母德是"慈"，因为"夫慈，以战则胜，以守则因。天将极之，以慈卫之。"这种母性中心主义的慈爱观，视之为天下和平主义之思想根源，也不为过。

由于老子母性中心价值观，坚持这两大思想资源的互体验性和互喻性，因此，这种母性中心主义，就显示出普遍性文化价值和文化意义。老子不仅强调大地的母性，更强调母亲式的母性，在这种系统考察中，实看

不见性交合观念的特殊地位，而老子在这种天与地之间的母性互通时，建立了人法地的原则。人法地的原则落到实处，即母性中心主义崇拜精神之兴起，这种母性与大地性之感通，使老子将柔、慈性或母性视之为“天地母”、“天地根”、“百谷王”。老子的这种慈爱性的母性中心主义立场，是直接针对男性中心主义，即反对战争、反对竞争、反对权谋、反对诈术、反对仁义礼智，总之，对男性中心主义的价值观予以彻底消解，代之而起的则是慈爱观、母道观和母德观，这种宽容、无知无欲、不竞争，富有生机性，生生德性，实乃母性中心主义世界的理想生活图景。由这种母性中心主义观念推导而来的，则是人世行为法则或生命法则；如若从老子之母性中心主义立场来看，这种生命法则，不仅是合理的，而且富有生命理想性。这就要涉及老子的圣人观念问题，如从一般意义上去理解老子之圣人，这个圣人无为而为，深不可测，故帝王术将之发挥到极点，而从母性中心主义观点去解谈老子原典，就可以发现，这种南面术式的理解本身，带有相当大的片面性。老子的圣人观本身，可能带有歧义性，从母性中心主义这个角度，去理解老子之圣人理想，目前还不多见。

必须指出，老子的圣人，还不是母性人物。在中国古典文明语境中，老子可以持母性中心主义的认识观，但他是否真正愿意将母性提升到“圣人王”这个地位，还存有很大疑惑，因为男性中心主义价值秩序，可以崇拜母性之淑德，还不可能大度到将女性提升到世界主宰的地位。老子的“圣人王”，显然，就是要执行母性中心主义生命法则；他的无为、守雌本身，就不是通常意义的王权者之象征。也就是说，王权中心之主宰者，完全可以成为母性中心主义思想的制定者和体现者，至于这个“圣人王”，是由男性担任，还是女性担任，老子似乎也没有明确所指，因此，老子的思想本身是相对开放的。他不关心王权之体现者，而关心母性之理想的切实执行。如果实施了朴德、慈德、俭德，那么，这个“圣人王”，就是母性中心主义理想的最高实现。问题在于，老子的这种母性中心主义理想，与历史时代的现实选择格格不入，而且，会形成尖锐对抗。人们一般是根据现实需要制定可能或可行之对策，选择可能或可行之价值准则，以实现思想的现实性

与目的性要求。至于像老子这样完全否定现实,根据大地性或母性生命原则来制定文化理想,那直接面对的是现实的不可能性。这种不可能性带来的危害则是,通过模式误解,结果,将老子的母性中心主义引向"南面术"的王权策略。其思想本身,虽源自老子,但却是对老子思想的反动,这是我们对谷神解释模式和母性中心主义价值认知时所应避免的。总之,这一价值论传统,对于现代价值论美学的建立,具有关键性作用。

第四节　道家价值观与庄周学派的生命价值阐释

4.4.1　西周文明的衰变与道家价值观之诗性想象

正如前文已经讨论的那样,原始儒家与原始道家的价值观,是对古典文明时代的日常生活价值观进行理性反思的结果。从老子的《道德经》的解释中,我已经确立了原始道家思想的基本价值范式;为了进一步探讨道家思想价值观念的演变,有必要深入解释"庄子书"中所蕴含的内在思想价值。从庄子书的诗性形象表达方式,更容易看到道家生命价值论重建所具有的美学意义。按照思想的历史生成法,道家思想的形成与商周时代的民间生活,有着内在的联系。原始道家独立价值观的历史形成,是商周文明价值观分化的历史必然结果。

从现有的材料来看,商周价值观有其内在区别。商代价值观的形成,据陈梦家所述,"商部族最早活动于东方的渤海沿岸,它和辽东半岛、山东半岛的古代土著有若干共同之处:有玄鸟为其始祖的神话,用兽骨占卜,杀人殉葬,衣尚白,等等"①。就卜辞的内容来看,殷代的崇拜还没有完全仪式化。这表现在占卜的频繁与占卜范围的无所不包,表现在殷人尚鬼的隆重而繁杂的祭祀,也表现在铜器、玉器、骨器等器物上所雕铸的动物形象的森严(不同于西周时代的温和与平庸)。"但是,祖先崇拜的隆重,

① 陈梦家:《殷墟卜辞综述》,第635页。

祖先崇拜与天神崇拜的逐渐接近、混合，已为殷以后的中国宗教标立了规范，即祖先崇拜压倒了天神崇拜。"① 这些解释，皆是建立在文献与实物分析的基础上。从历史记载来看，商王国以王为最高的统治者。王都在安阳，隔着太行山防御着山以西的敌国。沁阳是商王游田的驻所，征伐淮水的人方，也由此出发。商丘的商，是商王国第三个大邑，防御着山东和淮上的诸族，这三个大邑是王国的重要据点。"商人想象中的土地方域：以王的都邑为中心，称之为商或大邑、天邑；其四郊为'奠'，四郊之外为四土；四土的边地为四戈，即四域、四国，亦即西周金文的'殷边'；殷边以内即西周金文所说的'殷邦'；殷边以外是'四方'、'多方'。卜辞卜王、商、大邑、我(商王国)之受年，卜四土之受年，卜邦内、邦边、族邦诸侯之受年，而不卜多方之受年。卜年所及的地域，即殷邦的范围。"② 这种地理文化理解，对于我们中国古典文明是富有意义的，因为思想离不开这种文化地理的观照。

道家思想的兴起，与殷周文明有关，如果说，儒家继承了殷周思想的正统观念，那么，道家则继承了殷周的民间文化，并试图纠正主导性思想的危机。据陈梦家所述，卜辞所记殷人的崇拜，可以分为三类：一是天帝崇拜，崇拜上帝及其臣正；二是自然崇拜，崇拜土地诸祇；三是祖宗崇拜，祭祀先王、先妣和多祖、多妣、多父、多母、多兄、多子等，乃是崇拜祖先的具体表现。在殷周文明的原始想象中，上帝的权威很大，有善恶两方面：善的方面，他可以令雨、令斋、降若、降会、受又、受年；恶的方面，则可以令风、降祸、降堇、降不若，对于人事，他可以若(诺)可以弗若。对于时王，可以福之祸之；对于邑，也可以为祸。他主宰了天时、人事和农事的丰收。先王先公死后升天，立于帝所，在帝左右。上帝是掌管自然天象的主宰，是施令下雨的主宰，所以他实为农业生产的神，他的臣正也是分掌天象的诸神。他和人不是父子的关系，人世不能直接向上帝求雨祈年，而是通过

① 陈梦家：《殷墟卜辞综述》，第562页。
② 同上书，第639页。

先公先王和神祇向上帝求雨祈年的。殷人的上帝是自然的主宰，尚未赋有人格化的属性，先公、先王、先祖升天以后，则以祖先的身份而天神化了。原属自然诸神（如山川、社、四方等）在祭祀上人格化了，天、天命和天子的观念，是到了西周才出现的。[①] 这些思想，虽然对道家没有具体影响，但是，道家思想显然有对这些思想的超越意向。

按照史家的叙述，周武王灭商之后，当然要建立以周统治者为首的政权。建立政权是国家大事，一定要有隆重的立国大典，经过这个隆重的仪式，周王朝宣布正式代替商王朝。周武王乃亲自行使政权发布的命令，把商纣的儿子武庚禄父封以商之余民续商祀。"周武王克商后，封同姓，立三监，即班师西归。表面上似乎周已伐商而有天下，但实际上当时武王本人已感到'天下未集'，周的政权尚未巩固。""他很清楚，虽然把纣杀掉，而商还是有悠久历史的大国，其东方的潜在势力依然存在，'天体'未定，如何不忧虑呢？武王为巩固周王朝的统治，曾对他弟弟周公旦说，河南伊、洛之间是过去夏王朝活动的中心地带，是'天下之中'。"[②] 武王崩，成王幼，周公为了稳定新政权，毅然决定担当此重任，暂时躬身以代替成王治理国事，历史上称之为周公摄政，或称"周公受命称王"。周公称王七年之后，才还政于成王，从此开始废除"见经弟及"的旧传统，改为长子继承制度，以后历代相延，才成为定法。周族灭商是以一个野蛮的小国，小邦周灭亡了具有高度文明的大国殷。周公为了维系和巩固这个新建王朝，推行了一系列政策，诸如大搞分封诸侯，对新征服的各族，用安抚与镇压相结合的政策，在国内制礼作乐，等等。[③] 西周文明的发展，特别强调礼乐的作用，这是文化价值的新发展，也是对殷周文明的继承。

理解西周思想的成形，可以从四个方面来看。一是西周的政治经济制度。西周初期的中央政权十分明显，是以太保和太师作为首脑的。太保和太师掌握着朝廷的军政大权，并成为年少国君的监护者，西周的中央

① 陈梦家：《殷墟卜辞综述》，第646页。
② 王玉哲：《中华远古史》，上海人民出版社2000年版，第511页。
③ 同上书，第529—541页。

政权机构，以卿事寮和太史寮为首脑。西周初期由于采用长老监护制度，卿事寮以太保或太师为其长官，太史寮以太史为其长官。[①] 西周中央政权机构的特点是军政合一，卿事寮以太师为长官，太师就是军队的最高统帅。西周中央政权的另一特点，就是长官居于重要地位，太史寮的重要性仅次于卿事寮，太史是仅次于太师的执政大臣。[②] 西周王朝实行重要官爵世袭制，仍按礼仪必须由天子参加册封。十分明显，周初的分封制，主要是为了巩固和扩展周朝的统治地区，主要是为了姬姓贵族特别是嫡系姬姓贵族的利益。西周王朝之所以强大，不仅是由于王朝拥有西六师、成周八师等强大的军队，而且，由于天子能够控制和使用诸侯，从而控制四边的夷狄部族，这些政治经济制度，对思想成形意义重大。二是宗法制度与乡遂制度。按照宗法制度，周王自称天子，王位由嫡长子继承，称为天下的大宗，是同姓贵族的最高族长，又是天下政治上的共主，掌有统治天下的权力。[③] 乡遂制度，是西周春秋间社会结构的重要特征之一。乡与遂，不仅是两个不同的行政区域，而且是两个不同阶层的人的居住地区。"六乡"居民，具有自由公民性质；"六遂"居民，是农业生产的主要承担者，并提供种种生产物和服劳役，是被剥削者。[④] 三是礼乐制度与世袭权力。作为世袭权力和地位凭证的青铜礼器，特别值得重视。礼器是由贵族生活实用器物演变而来的，西周初期不但把鼎、簋等烹饪器和食器作为重要礼器，而且把记载自己功绩、君王赏赐以及册命之辞的铭文铸造在鼎、簋等礼器上，把这种礼器作为世袭权威和地位的凭证。西周编钟，虽然具有声的音律，但是，与其合奏的管弦乐器是有五声或七声的音律的。当时宗庙举行祭祀、行礼等仪式，所奏的雅乐，是以钟、磬、鼓等打击乐器为主，而以管弦乐器伴奏的，用以造成庄严隆重的气氛。四是西周传统制度和日常生活哲学书的确立。从史料来看，西周贵族子弟的学校，已较为完备，

---

① 杨宽：《西周史》，上海人民出版社 1999 年版，第 331 页。
② 同上书，第 332—334 页。
③ 同上书，第 426 页。
④ 同上书，第 404 页。

有所谓小学和大学。西周时代,贵族的大学(辟雍)建立在郊区,四周有水池环绕,中间高地建有厅堂式的基屋,附近有广大的园林,不仅是贵族子弟学习之处,而且是贵族成员集体行礼聚合之处,教学内容,以礼乐和射为主。西周时期,易经和阴阳五行学说主导了人们的日常精神生活实践。《易经》的创制,阴阳学说以及六十四卦占卜吉凶祸福的象数学法则,这些思想和当时社会的阴阳五行思想,对西周人的思想影响极大。原始道家的思想根源于此,但无为的价值观,则是对这一文明模式的超越。

西周思想,虽然主要停留在日常生活实践层面,但是,已经建立了一系列可信仰可操作的规范,不过,作为个人教育和个人世界观的范本,并未获得重要地位,即官方思想主导一切,民间思想还没有独立的文本和学说体系。西周的礼乐文明和政治文明,促使国民思想和教育的发展,也推动了社会生活的发展,特别是西周文明开始解体,人们得以独立思考民族国家和人生之大事。公元前771年,周幽王被申、缯两个诸侯国联合犬戎所杀,继立的周平王在中原晋、郑等诸侯国的支持下,迁都到洛邑,历史上称为"东周时代"。从此,统一的周朝瓦解,周王徒有天子的虚名,因而,出现了齐、晋、秦、楚等大国争霸的形势,不断发生争夺的大战,史学上把这段历史称为"春秋时代"。"战国时代",是指春秋时代之后七大强国相主兼并,直到秦完成统一这段历史。在《日知录》中,顾炎武认识到:春秋时代还在讲究周孔,尊重周王,注重祭祀,讲究宗姓氏族;到战国时代,都不讲求了,所以,春秋战国之交成了"古今一大变革之会"。正是这一条件,士人阶层兴起,思想开始活跃,百家争鸣局面得以形成。"士"原来是贵族的最低阶层,有一定数量的食田,受过六艺的教育,能文能武,战时可充当下级军官,平时可做卿大夫的家臣。春秋后期,上层贵族已腐朽无能,只有士还能保持传统的六艺知识。春秋战国之际,由于经济和政治的演变,文化学术相应地发生变革,得到进一步发展,士就大为活跃起来,同时,各国政府谋求变革,推行官僚制度,士的需要激增,于是,平民中涌现出一批新的"士",以富国强兵、变法维新、重整纲纪为主旨,思想极大地活跃了起来。道家思想,就在这一潮流下形成。老子作过西周的典藏官吏,面对各

种乱象,他作《道德经》,就是为了表达不同于世俗社会的新价值观。如果说,原始道家思想和儒家思想由老子和孔子开创,那么,道家的发展和儒家的发展,则由老庄后学与儒学八派所大力推进。前者偏向个人心性信仰;后者则日趋成为世俗社会的哲学,流布甚广,影响甚深,在教育领域的影响极大。不过,庄子乃其后学,在建立并阐明自己的思想之同时,主要是为了批判孔子所代表的儒家思想。

4.4.2 道家生命哲学观念与庄周书的基本价值立场

从西周思想出发,忠实地继承和发挥了西周思想的哲学家,是孔子,其他思想家,则走上了独立探索的道路,因为不同的邦国有不同的思想基础,这样,就构成了春秋战国思想的百家争鸣局面。以西周政治宗教经济文化伦理思想为基础,形成了以儒家思想为主流,同时,又形成了反对儒家或充实儒家的各种新思想。与儒家思想相对立的,就有原始道家的思想、墨家的思想、法家的思想等,那么,原始道家思想的基础是什么呢?《汉书·艺文志》中提到:"道家者流,盖出于史官,历记成败、存亡、祸福、古今之道,然后知秉要执本,清虚以自守,卑弱以自持,此君人南面之术也。"这个说法,是很有道理的。

从《史记》中可知,老子原为"周守藏室之史"。老子的思想,从"道"出发,在理解了宇宙万物之道的基础上,形成了人生行世的"德"。道为德之先,据学者统计,"道"字,在《道德经》中出现了 73 次,可见其核心地位,"道",就是人类生活信仰的依据,就是生命存在的根本。老子提出:"道冲而用之,或不盈,渊兮似万物之宗。"(第 4 章)"水善利万物而不争,故几于道。"(第 8 章)"执古之道,以御今之有。能知古始,是谓道纪。"(第 14 章)"致虚极,守静笃","知常容,容乃公,公乃全,全乃天,天乃道,道乃久。"(第 16 章)"大道废,有仁义;智慧出,有大伪。"(第 18 章)"孔德之容,惟道是从。"(第 21 章)"故从事于道者,同于道;同于道者,道亦乐得之。"(第 23 章)"有物混成,先天地生,寂兮寥兮,独立而不改,周行而不殆,可以为天地母。吾不知其名,强字之曰道,强为之名曰大。大曰逝,逝曰远,远曰

反。故道大，天大，地大，人亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。"（第25章）这是对道最丰富的解释。"大道泛兮，其可左右，万物持之以生而不辞，功成而不有，衣善万物而不为主。"（第34章）"道常无为而不为。"（第37章）"反者，道之动；弱者，道之用。"（第40章）"上士闻道，勤而行之；中士闻道，若存若亡；下士闻道，大笑之。不笑不足以为道。故建言有之：明道若昧，进道若者，夷道若颣。"（第41章）"道生一，一生二，二生三，三生万物。"（第42章）"天下有道，却走马以粪；天下无道，戎马生于郊。"（第46章）"道生之，德畜之，物形之，势成之。是以万物莫不尊道而贵德。道之尊，德之贵，夫莫之命而常自然。"（第51章）"道者，万物之奥。"（第62章）"古之善为道者，非以明民，将以愚之。"（第65章）"天之道，利而不害；圣人之道，为而不争。"（第81章）。老子的思想核心，即论道，他主要通过正面表述来开启自我的思想之光。在这里，老子的思维方式，人生行事方式如何，其基础在于：探究自然之道。明白了自然之道，生活的真理就呈现了。从反面说，社会生活中各种价值偏见、各种生活杂念、各种名利思想、各种成败观念，我们可以不加评判，只考虑最基本的问题，即人类生活的各种行为是否符合自然之道？只要符合自然之道，就是生命的最高德性，那么，他从自然中发现了什么呢？他发现无为不争，就是自然之道，因而，生命存在之道，就是要向无为不争学习，显然，这是对世俗生活价值的极大否定。

与原始道家相关的几个流派，有杨朱学说、列子贵虚学说、稷下道家学说和庄周逍遥学说。道家的各派思想，并不完全统一，一家一派，往往各有侧重。老子主张道法自然，无为而为，虚彰待物；杨朱主张乐生为我；列子主张贵虚崇彰；稷下道家讲究精气为道；庄子则反对仁义礼智，反对圣人有为，而崇尚逍遥自在。由此，可以重点探索老子思想与庄周学派思想之间的联系。老子思想通过诗体创作予以表达，立足于自然万象，强调哲理沉思，因而，老子思想作为方法论，充满着强烈的思辨色彩，并不涉及实际的人类生活。正因为不从具体的人生现象或生活事实出发，因而，老子的道家生命价值观具有积极的人生启示；相反，庄子采用意象叙事和思

想对话的方式，虽也是文学性和哲学性相统一的表达方式，但毕竟采用叙事方式，而不是诗体方式，因此，他的道家思想观念，往往采用间接表达的方式，较少采用直接表达方式。更重要的是，庄子的思想中充满了辩驳的意味，尤其是他通过虚拟孔门师徒形象，对儒家思想进行了极其巧妙的否定和攻击。

庄子的思想，是否来源于老子，在其论述中，并没有明显的痕迹，可能由于孔门之后，特别推崇“子曰诗云”，而其他各家各派，并不是特别尊崇先师的言论。如果说，老子庄子同属原始道家思想，那么，他们的思想充满了对道的体认，并不是简单的师承关系；庄周思想自身的创造性，确实要大于思想的继承性，特别是庄周所创造的寓言形象，确实比道德反思更富有思想批判力量。与此同时，在他的思想对话中，儒家向清虚得道的道家宗师学习，形成鲜明的对比，即道家的通脱达观与儒家的愚昧鲁莽，构成了强烈的反差，这就是庄周书留给我们的丰富性想象。“庄周书”，由内篇、外篇和杂篇所构成，历来论者喜议论哪些篇章为庄周原作，其实，这易于判断，也殊难判断。可以肯定，寓言叙事法与思想对话法，属于庄周思想的原创性方法。“寓言叙事法”，即通过叙述一个个生动的故事，将道家的思想价值观念清晰地予以呈现；“思想对话法”，则通过两组人物之间的对话，让优胜组表达道家的思想，让劣势组表达儒家的思想，从而对儒家价值观进行深刻否定。因此，在我看来，庄周书内篇，严谨完整，更重视其文学性与哲学性的统一，而外篇和杂篇，则更重视哲学性的深度，因而，内篇、外篇和杂篇，构成混然统一的思想整体，彼此之间相互映照，甚至可以说，外篇和杂篇中的一些精彩篇章，其哲学性表达比内篇更具思想影响力。因此，不能以庄周原作与庄周后学之作，来判断庄周书诸篇章的高下，甚至人为地构成庄周书内在的思想分裂。

庄周书的基本价值立场是明确的，即自然之道乃万物之本，是万物之宗师；在《人间世》中，庄周说得很明白：“然则我内直而外曲，成而上比。内直者，与天为徒；与天为徒者，知天子之与己皆天之所子。”“外曲者，与人之为徒也。”“人皆为之，吾敢不为邪！”“成而上比者，与古为徒。其言虽

教，谪之实也，古之有也，非吾有也。若然者，虽直而不病，是之谓与古为徒。”在《大宗师》中，庄周进一步说：“其一也一，其不一也一。其一，与天为徒，其不一，与人为徒。天与人不相胜也，是之谓真人。”“死生，命也，其有夜旦之常，天也。人之有所不得与，皆物之情也。彼特以天为父，而身犹爱之，而况其卓乎？人特以有君为愈乎己，而身犹死之，而况其真乎？”通过这些表述，可以看到：“与天为徒”，是庄周思想的核心，如何“与天为徒”？这就需要心斋、虚静、澡雪精神、破执、扫除一切陋见，特别是要破除儒家的圣人观和功利观。其实，生死、荣衰、祸福，皆是相对的，庄周告诉我们：只要勇于怀疑习俗的陈见，没有什么固定不变的世俗真理；只要加以怀疑，就可以看出俗世功利主义价值观的虚妄之处。

首先，“与天为徒”，就是要崇“道”。在《大宗师》中，庄周通过女偊之口指出：“不然，以圣人之道告圣人之才，亦易矣。吾犹守而告之，参日而后能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日而后能外物；已外物矣，吾又守之，九日而后能外生；已外生矣，而后能朝彻；朝彻，而后能见独；见独，而后能无古今；无古今，而后能入于不死不生，杀生者不死，生生者不生。其为物，无不将也，无不迎也；无不毁也，无不成也。”在《大宗师》中，庄周还论道：“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太极之上而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。”在《天道》篇中，借老子之口说：“夫道，于大不终，于小不遗，故万物备，广广乎其无不容也，渊乎其不可测也。形德仁义，神之末也，非至人孰能定之！夫至人有世，不亦大乎？而不足以为之累。天下奋棅，而不与之偕；审乎无假而不与利迁。极物之真，能守其本，故外天地，遗万物，而神未尝有所困也。通乎道，合乎德，退仁义，宾礼乐，至人之心有所定矣。”这里，“与天为徒”，就是强调自然的优先性，从自然万物中体验生命的秘密。向天地学习，向自然学习，即通过伟大的自然来确立人生的价值立法。

其次，天地之德与天地之和，乃“至乐无乐”。在《天道》篇中，庄周指出：“天道运而无所积，故万物成；帝道运而无所积，故天下归；圣道运而无

所积，故海内服。明于天，通于圣，六通四辟于帝王之德者，其自为也，昧然无不静者矣！圣人之静也，非曰静也善，故静也；万物无足以饶心者，故静也。水静则明烛须眉，平中准，大匠取法焉。水静犹明，而况精神？圣人之心静乎？天地之鉴也，万物之镜也。夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之平而道德之至，故帝王圣人休焉。休则虚，虚则实，实则伦矣。虚则静，静则动，动则得矣。静则无为，无为也则任事者责矣。无为则俞俞，俞俞者，忧患不能处，年寿长矣。夫虚静恬淡寂寞无为者，万物之本也。""以此处上，帝王天子之德也；以此处下，玄圣素王之道也。以此退居而闲游，江海山林之士服；以此进为而抚世，则功大名显而天下一也。静而圣，动而王，无为也而尊，朴素而天下莫能与之争美。"庄周进而说道："夫明白于天地之德者，此之谓大本大宗，与天和者也。所以均调天下，与人和者也。与人和者，谓之人乐；与天和者，谓之天乐。""故曰：其动也天，其静也地，一心定而王天下；其鬼（魄）不崇，其魂不疲，一心定而万物服。言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐。天乐者，圣人之心，以畜天下也。""夫帝王之德，以天地为宗，以道德为主，以无为为常。无为也，则用天下而有余；有为也，则为天下用而不足。故古之人贵夫无为也。""上无为也，下亦无为也，是下与上同德。下与上同德则不臣。下有为也，上亦有为也，是上与下同道。上与下同道则不变。上必无为而用天下，下必有为为天下用，此不易之道也。""故古之王天下者，知虽落天地，不自虑也；辩虽雕万物，不自说也；能虽穷海内，不自为也。天不产而万物化，地不长而万物育，帝王无为而天下功。""故曰：莫神于民，莫富于地，莫大于帝王。故曰：帝王之德配天地。此乘天地，驰万物，而用人群之道也。"这里，自然之道的神秘广大，构成了生命的神圣信仰，把生命的审美德性完全说透了！

第三，庄周书处处以寓言叙述和思想对话言明：虚静无为，道通天地之理，就建立了庄周的基本价值立场。就生命有为而言，他采取怀疑主义的态度来反思。鲲鹏展翅九万里，蜩与学鸠对此，这就是"小知不及大知，小年不及大年"。也就是说，不要用自己的价值标尺去判断他者，其实，你根本不理解他者的伟大深邃。世上万事万物，皆各有其性，各有其理，并

没有统一的标尺，所以，用仁义和圣人有为的标尺去判断世界，就会使世界充满争斗，从而使世界陷入混乱。在《齐物论》中，庄周曰："物无非是。自彼则不见，自是则知之。故曰：彼出于是，是亦因彼。彼是，方生之说。虽然，方生方死，方死方生；方可方不可，方不可方可；因是因非，因非因是。是以圣人，不由而照之于天，是因也。是亦彼也，彼亦是也。彼亦一是非，此亦一是非，果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？彼是莫得其偶，谓之道枢。枢始得其环中，以应无穷。是亦一无穷，非亦一无穷也。故曰：莫若以明。"庄周书，给予了我们丰富的人生观察方式，提供了大量人生体验之事例，极具形象性，也极具思想说服力。然而，也应看到，庄周并没有建立完整的世界观，以庄周所论，无法构建完整的人生世界与审美世界。世界之为世界，既有天地之法则，又有生物之法则。既然物物皆有法则，那么，人作为无数物的聚合，亦应有自己的法则。人的法则，就在于人性具有丰富多样性，有善性，亦有恶性，有静性，亦有动性，有超越性，亦有世俗性。庄周只强调一方面，而忽视另一方面，庄子所构建的世界，是为了纠弊，也是为了敞开心胸，构建更为博大顺遂之世界，如流水之喻，包容乃大。庄周之世界，立足于心灵幻象，万物齐平，故而，批判否定解构多于建构肯定认同。庄周的世界，是艺术家的世界，庄周书，亦是艺术家的圣经，但庄周书不是好的政治学，他也没有构建出自由的政治生活与理想世界。只有这样，才能更好地评定庄周思想所具有的现代意义，基于此，应重点分析庄周书否定儒家思想的合理性与积极意义。

4.4.3　剿剥儒家与孔门价值观解构的道家智慧

在庄周书中，庄子及庄子后学的主要思想任务，就是批判孔子乃至孔门儒学思想的荒诞性与危害性。在寓言叙事和思想对话中，庄周的思想，有许多方面，涉及"老孔对话"，孔子虚心向老子请教，而老子则教之以虚心无为或乐生得道之理。庄子的虚构，并不是凭空虚构，而是有一定基础的。虽然，孔门学说在当时之世并不见重视，但是，孔门思想在当时社会极有影响力，君主虽不重视孔子，但孔子的思想，乃西周思想之集大成。

可以说，儒家思想，是在俗世生活之基础上建立的古典价值观之一。在日常生活与社会生活中影响极大，孔子成为后世之宗师，并不是突然的，而是因为他的思想，符合世俗社会或现实社会的要求。也许因为孔门学说影响极大，孔子学说及孔门弟子基本上垄断了当时的教育，或者说，在战国诸侯之中，教育的内容与教育的方略，几乎都是孔学之教材。诗书礼乐易，是古老的文化遗产，是西周文明高度发达之象征，这些经典，本来就有巨大的影响力；孔子在此基础上加以整理，这整理之功极大。一方面承继了传统，承续了道德；另一方面又奠定了思想价值基础，符合社会发展和政治秩序的需要。孔门学说，以仁爱教育为根本为宗旨，发挥巨大影响是必然的。孔门学说，是历史继承的学说，是文化综合的学说，是保护西周文明的实践，因而，孔门学说，理应产生巨大的影响。正因为孔门学说影响巨大，对孔门学说的批判，也就成了诸子百家的重要目标。

在历史的想象中，老子并没有批判孔门学说，但是，从老子的谈话中，可以看到，老子学说高于孔门学说一筹，以孔子谦虚好学包容综合之精神，向老聃问学也具有可信性。问题在于："孔子向老聃问学"，老聃只问孔子学说的大要，并不了解孔门学说的实际和全部。也就是说，在道家那里，孔门学说并没有多少新的创造性的东西；孔门学说的核心在于"仁义"，所以，老子只就"仁义"质问并进行思想价值否定。其实，孔门学说，更多的方面是历史地继承了西周礼乐文明价值观，保护了历史的合理性的文化遗产。对于这一工作的价值，老子并未评价，老子学说的高明之处，就在于：虚静无为，可以解决社会冲突和人世争端，而孔门学说的仁义和敬爱理论，并不能真正解决社会矛盾和争端。从个体自由意义上说，道家学说，显然，比原始儒家学说更具说服力。问题在于：仅仅解决个体自由和快乐还不够，社会的秩序和人所组成的集团生活，必然会产生矛盾。社会进步的法则，是由个体走向社会的联合，而不是社会的联合向个体回归。道家学说，确实能解决个体自由问题，但根本不能解决社会公正有序问题。因此，从社会公正有序而言，儒家学说显然要优于道家学说，而从个体快乐与自由而言，道家学说显然要高于儒家学说。在面对道家学说

有关个体生命自由方面的价值畅想和价值准则时,孔子确实提不出反对的意见,倘若从社会公正而言,儒家学说显然更具建设性,也更具务实精神。也许正是由于儒家学说畅行于世,道家学说处于边缘,因而,强调孔子向老聃问学就极有意义。从这个意义上说,庄周书中的老子与孔子的思想对话,孔门子弟问学求教于道家仙人,也就成了很自然的事情。

司马迁从历史学的角度还原了这段传说的历史,在《老子韩非子列传》中,他写道:"老子修道德,其学以自隐无名为务。居周之久,见周之衰,廼遂去。至关,关令尹喜曰:'子将隐矣,彊为我著书。'于是老子廼著书上下篇,言道德之意五千余言而去,莫知所终。"这些叙述,既有历史学家的肯定性,又带有思想家的传奇性。在此,司马迁还叙述了孔子问学于老子的事。孔子适周,将问礼于老子,老子曰:"子所言者,其人与骨皆已朽矣,独其言在耳。且君子得其时则驾,不得其时则蓬累而行。吾闻之,良贾深藏若虚,君子盛德,容貌若愚。去子之骄气与多欲,态色与淫志,是皆无益于子之身。吾所以告子,若是而已。"孔子去,谓弟子曰:"鸟,吾知其能飞;鱼,吾知其能游;兽,吾知其能走。走者可以为罔,游者可以为纶,飞者可以为矰。至于龙,吾不能知,其乘风云而上天。吾今日见老子,其犹龙邪!"从孔门师徒的对话来看,作为以求实著称的儒者,称老子为"龙",神秘难测,"未始不具讽喻之意"。孔子问礼,老子认为礼乃死学,强调不要过于务实世俗,要具有超越之念,而孔子恰好缺乏超越之念,这正是他们的思想冲突性所在。司马迁明确地指出:"世之学老子者则绌儒学,儒学亦绌老子。""道不同不相为谋",它谓是邪?"李耳无为自化,清净自正。"在谈到庄周时,他有这样一段话:"庄子者,蒙人也,名周。周尝为漆园吏,与梁惠王、齐宣王同时。其学无所不窥,然其要本归于老子之言。故其著书十余万言,大抵率寓言也。作《渔父》、《盗跖》、《胠箧》,以诋訿孔子之徒,以明老子之术。《畏景虚》、《亢桑子》之属,皆空语无事实。然善属书离辞,指事类情,用剽剥儒、墨,虽当世宿学不能自解免也。其言汪洋自恣以适己,故自王公大人不能器之。"其后,还谈到庄子身体力行,对楚威王予以嘲笑,不慕世俗名利,他的言行一致,其生活价值准则与其思想

相统一。

在庄周书中,原始道家构建了不同于孔门儒学的孔门子弟形象。在庄周书现有的33篇中,几乎有一半的篇幅,以孔门子弟问学老子,或孔子与得道高人对话为主,可以说,庄周书嘲讽孔门儒学和孔门人物,达到了无所不用其极的地步。庄周书讽刺孔门子弟,或长篇,或短制,在内篇、外篇和杂篇中皆有涉及。庄周有三种方法剽剥孔门儒学:其一,让孔子代道家言。在内篇中,《人间世》和《德充符》,就是让孔子代道家言。孔子之口所说出的思想,皆是道家的学说以及对道家学说的高度推崇。在《人间世》中,颜回与仲尼对话。颜回想去卫国,仲尼曰:“嘻!若殆往而刑耳?夫道不欲杂,杂则多,多则扰,扰则忧,忧而不救。古之至人,先存诸己而后存诸人。所存于己者未定,何暇至于暴人之所行!”这完全是代道家而言。颜回说:“端而虚,勉而一,则何乎!”孔子又代道家言,提出了与天为徒、与人为徒和与古为徒的区别,形成了内直、外曲、成而上比三种思想立场。通过师徒二人的对话,进一步谈到了“斋”的重要作用,形成了“祭祀之斋”与“心斋”的区分。“敢问心斋”,仲尼曰:“一若志,无听之以身而听之以心,无听之以心而听之以气!耳止于听,心止于符,气也者,虚而待物者也。唯道集虚。虚者,心斋也。”这完全是让孔子代道家言,但在这一篇章的终了,庄周又对他进行了嘲讽。孔子适楚,楚狂接舆游其门曰:“凤兮凤兮,何如德之衰也!来世不可待,往世不可追也。天下有道,圣人成焉;天下无道,圣人生焉。于今之时,仅免刑焉。福轻乎羽,莫之知载;祸重乎地,莫之知避。已乎已乎,临人以德!殆乎为辞,画地而趋!迷阳迷阳,无伤吾行!隙曲隙曲,无伤吾足!”这是极其高明的讽刺方法与批判方法。

其二,庄周通过虚构孔子与道人对话,显出孔门子弟之愚。例如,孔子见人浮水,以为人淹死,最后,看见游者浮水披发散歌而出,大惊不已。孔门子弟所到之处,常能遇到这些得道之人,处处显出儒家自己的道学之弊。什么仁义,什么礼乐,什么功名,什么圣人,皆一一在庄子的讽刺之下化为无形。与得道而自由逍遥相比,孔门儒学思想确实显示了道德的律法性与强制性。因此,通过对比,庄子就达到了否定孔门儒学的目的。

其三，庄周通过盗跖之怒骂，显出孔门儒学的窘境，暴露了孔门儒学虚伪自大乃至可怜之处。《盗跖》一篇，确实让孔门儒学羞愧难当，这篇文章气势极大，颇具戏剧性，实乃一了不起的文学篇章，后世疑古者，可能宗法庄周，或者说，庄周乃后世疑古者否定儒学者之大宗师也。在文章开篇，写道："孔子与柳下季为友，柳下季之弟为跖。"在简单地介绍了盗跖之恶后，孔子谓柳下季曰："夫为人父者，必能诏其子；为人兄者，必能教其弟。若父不能诏其子，兄不能教其弟，则无贵父子兄弟之亲矣。今先生，世之才士也，弟为盗跖，为天下害，而弗能教也，丘窃为先生羞之。丘请为先生往说之。"柳下季叫仲尼莫去，孔子不听，见盗跖正"脍人肝而铺之"，孔子趋而前，"闻将军高义，敬再拜谒者"。盗跖闻之大怒，目如明星，发上指冠，曰："此夫乃鲁国之巧伪人孔丘非邪？"接着大骂一通。孔子坚持要见一面，盗跖才说："使来前！"盗跖大怒，两展其足，案剑瞋目，声如乳虎，曰："丘来前！若所言顺吾意则生，逆吾心则死！"孔子把盗跖夸奖了一番，想借此达到说服盗跖悔恶之目的。盗跖大怒曰："丘来前！夫可规以利而谏以言者，皆愚陋恒民之谓耳。"接着，就是淋漓尽致地一顿痛骂，数古论今，最后说，"丘之所言，皆吾之所弃也。亟去走归，无复言之！子之道狂狂汲汲，诈巧虚伪事也，非可以全真也，奚足论哉！"结果，"孔子身拜趋走，出门上车，执辔三失，目芒然无见，色若死灰，据轼低头，不能出气。"再碰到柳下季，沮丧不已。孔子曰："然。丘所谓无病而自灸也。疾走虎头，编虎须，几不免虎口哉！"接着又展开了子张与满苟得的思想对话，最后，才正面展开无足与知和的对话。这篇对话，可以说是儒道思想之间最激烈的交锋，是一部极生动之戏剧；道家戏弄儒门孔圣，达到了淋漓生动畅快之境。由此可见，在庄周书中，儒道思想冲突，实在过于激烈，许多篇章，大有泄愤之嫌。

庄周学说如此剽剥儒家有效吗？其实，儒家思想，并不会因此而失去思想影响力，反过来说，庄周思想，由于始终未能解决社会与个人之关系，完全忽视社会责任与义务之存在，只重视个体生命之自由，因而，庄周学派所代表的道家思想也暴露出致命的缺陷。

4.4.4 反世俗社会价值与庄周生命价值观的内在局限

到底应该如何解决社会问题、人生问题、审美问题和道德问题？我们需要在儒道价值观反思之基础上，进行重新认识和重新评价，唯有对儒道思想进行重新评价和反思，才能真正确定道家价值观在现代社会生活和现代审美道德建构中的应有地位。在先秦思想史上，庄周学派思想最易解，也最难解。说其易解，是因为其思想多以故事呈现，而且，每一寓言故事或隐喻形象能给人以深刻印象。说其难解，是因为其思想飘忽不定，庄周学派思想家自身，并没有进行系统的理论论证，就事而论，并没有完整构想，因而，论庄周思想，如坠五里云雾，难识其根本。尽管如此，庄周生命哲学观的基本价值立场，还能依稀可辨。应该说，庄周学派的基本思想立场，还在于它的天道观。从庄周书中可见，庄子多次谈到老聃，特别是在老聃教导孔子以及孔子代老聃言的故事叙述中，强调了老聃超越世俗、心驰万物之特点。但是，老子《道德经》中的核心思想，如"道法自然"、"无为而无不为"等思想，庄周并未直接引用，不过，庄周叙事说理的宗旨，又的确暗含老子之天道观。至少，从思想原创意义上说，庄周与老子之间有师承性。

庄周的天道观，并没有多少具体的论证，除了前面所引证的两段"论道"文字之外，直接说理的部分，并不多，他的天道观，更多的是通过寓言形象来呈现的，因此，殊难把握其要义，更何况，内外杂篇之33章之间，并无内在必然之联系。如果说，《道德经》之哲学意味，大于其文学意味的话，那么，庄周书之文学意味，显然，要大于其哲学意味。哲学的文学表达，比哲学的理性表达，在理解上更加困难。庄周书之天道观，在《大宗师》、《天地》、《天道》和《天运》诸篇中，得到了最充分的体现。在《天地》中，庄周论道："天地虽大，其化均也；万物虽多，其治一也；人卒虽众，其主君也。君原于德而成于天，故曰：立古之君天下，无为也，天德而已矣。"在这里，"无为也，天德而已矣"一句十分关键，庄周言明"无为"乃自然之道，乃天德。正是从这种天道观出发，庄周书中的人道观就顺应而生，"以道

观言而天下之君正，以道观分而君臣之义明，以道观能而天下之官治，以道泛观而万物之应备。故通于天地者，德也；行于万物者，道也。上治于人者，事也；能有所艺者，技也。技兼于事，事兼于义，义兼于德，德兼于道，道兼于天。”在这里，“兼”字作“包含”讲，即把人道融化于天道之中，只有天道才是人道的依据，遵循天道即人道，立人道而不讲天道，则人道违天道。所以，庄周总结说：“古之畜天下者，无欲而天下足，无为而万物化，渊静而百姓定。记曰：通于一而万事备，无心得而鬼神服。”

在庄周书中，立天道，即立自然法则，清静无为，德化天地，确乃静观之自然景象。从静观上看，天地自然确实“无为而无不为”。天，气运变化，无所求，亦无所欲。要刮风则刮风，要下雨则下雨，要天晴则天晴，自然变化万千，人莫知其始终。作为在大地上生存的人，就是适应天，天道有常，则人道有常，显然，这是中国文化中最推崇的伟大智慧。大地亦如此，四时有常，天地变化则万物繁衍生息。从这个意义上说，道家之天道观，强调天，强调博，强调混沌，所以，天道自然与人心感应，仿佛极其自然，然而，天地自然变化之理，如果不从大处着眼，而是从小处着眼，那么，天地之道，是否依然可以用“无为”、“朴”、“道兼于天”等观点来看待？实际上，从小处看自然天地，处处皆有争竞，处处皆有欲望，万物皆以其力，以其欲，在争竞中求生存，在争竞中展示生命灿烂，只不过万物之生死，相对于天地之有常来说，显得实在有些微不足道。问题正在于：人道不同于天道，人道有其人之法则，无法完全效法自然法则，人道之法则是微观法则，或者说，是微观法则的放大。作为人的世界，人的法则构成人间世的巨大力量，虽然从广泛的时间空间观念上看，人间世之矛盾或人间世之人道，最终要归化到天道之中，从广袤的天地时空意义上看，人类或人道实在微不足凭。问题在于，人不是天，亦不是地，人毕竟是人，在人间世这有限的生存时空中，总想竞争，总想满足欲望，而且，欲望是人间世争竞的基本动力所在，那么，我们能以天道来统辖人道，或以天道来代替人道吗？

庄周所代表的道家天道观，并无错误，问题在于，是否应以天道辖人道，以天道消解人道，这是讨论庄周学说思想得失之关键。按照庄周的天

道观,“静而圣,动而王,无为也而尊,朴素而天下莫能与之争美。夫明白于天地之德者,此之谓大本大宗,与天和者也;所以强调天下,与人和者也。与人和者,谓之人乐;与天和者,谓之天乐。”庄周还说:“夫虚静恬淡寂寞无为者,天地之平而道德之至,故帝王圣人休焉。休则虚,虚则实,实者伦矣。虚则静,静则动,动则得矣。静则无为,无为也,则任事责矣。无为则俞俞,俞俞者忧患不能处,年寿长矣。夫虚静恬淡寂寞无为者,万物之本也。明此以南乡,尧之为君也;明此以北面,舜之为臣也。以此处上,帝王天子之德也。以此处下,玄圣素王之道也。以此退居而闲游江海,山林之士服;以此进为而抚世,则功大名显而天下一也。”(《天道》)从此可见,庄子对道的想象广大深邃,所以,建立正确的天道观,十分重要,一方面,它有助于我们认识自然,另一方面,则有助于指导人生。不过,从道家的天道观来看,他们并没有真正认识自然,而是通过笼统地或直观地感悟自然天地,然后,将之视为天地人生之法则。天地,果真是虚静无为吗?天地,果真无意志吗?在不同文明中,有其不同看法。在西方文明中,天地自然之意志为神之意志,天地自然之道,为科学之对象世界,因此,天地自然之道,在西方文明中,一变为宗教神学之思想,二变为科学哲学之对象。但是,我们却急急忙忙将天道视作人道之根据,将天道视作人道之根本法则,既没有将之化为宗教信仰,也没有将之化为科学思想,只是将之转化为人道之本和虚静无为之源。因此,对庄周乃至老聃之天道人道思想保持必要的反省,殊为应该。

为何说道家或庄周急忙将天道化为人道呢?一方面,这从庄周书可见,即凡论天道皆为人道思想寻求根据;另一方面,从庄周书之论辩亦可见,即凡属人道与天道违,则为歧途。在庄周书中,将天道转化为人道之根据,可从《天下》中看出。“圣有所生,王有所成,皆原于一。不离于宗,谓之天人。不离于精,谓之神人。不离于真,谓之圣人。以天为宗,以德为本,以道为门,兆于变化,谓之圣人。”在这里,庄周学派所论之天人、神人、真人和圣人,皆合自然之道,可效法以正道,但是,不能由天道过渡到人道,或者,人道与天道相违,则不是正道。在此,庄周学派再次谈到了儒

家。如何看待儒家及人道？应该承认，儒家亦有其天道观，即强调天尊地卑，万物有序，故儒家之人道效法于天道，就是要强调尊卑之理和仁化之理。强调尊卑，故天地有序，不争不斗；强调仁仁或亲亲，可以化解矛盾，使尊卑有序得以维持。由此可见，先秦诸子，各家皆有其天道与人道，问题在于，他们的天道观，其立足点上并不相同，这就是儒道之争或中国文化之争的关键所在。既然人道皆源于天道，那么，什么是天道，如何理解天道？天道观不同，则人道观不同，那么，天道观与人道观之争，或人道观之是非美恶应该如何评价呢？庄周学派的"天道即人道观"，从现实生活而言，缺乏现实性；这种人道观，是纯粹的自然观，也可以说只可供个人修身养性之用；对于个体生命之畅适与快乐，对于个体生命之无忧和超越，确实具有现实启迪性。问题在于：人道观必须立足于人类社会，适合于人类社会之人道观，则必须知人。比较而言，道家之人道观，则弊于知人。在道家或庄周学派眼里，人皆非人，充满了机巧与机心，人已失去人性。在庄周看来，儒家之人道观，可以看做是："以仁为恩，以义为理，以礼为行，以乐为和，然慈仁，谓之君子。""天下大乱，贤理不明，道德不一，天下多得一察焉以自好，譬如耳目鼻口，皆有所明，不能相通。犹百家众技也，皆有所长，时有所用。虽然，不该不偏，一曲之士也。判天地之美，断万物之理，察古人之全，寡能备于天地之美，称神明之容。是故内圣外王之道，闇而不明，郁而不发，天下之人各为其所欲焉以自为方。悲夫，百家往而不反，必不合矣！后世之学者，不幸不见天地之纯，古人之大体，道术将为天下裂。"(《天下》)在庄周看来，"吾意善治天下者不然。彼民有常性，织而衣，耕而食，是谓同德；一而不党，命曰天放。故至德之世，其行填填，其视颠颠。当是时也，山无蹊隧，泽无舟梁；万物群生，连属其乡；禽兽成群，草木遂长。是故禽兽可系羁而游，乌鹊之巢可攀援而窥。夫至德之世，同与禽兽居，族子万物并，恶乎知君子小人哉！同于无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴；素朴而民性得矣。"(《马蹄》)在这种思想支配下，庄周言明了天道与人道之关系，并指明天道高于人道，乃人道之本。"是故古之明大道者，先明天而道德次之，道德已明而仁义次之，仁义已明而分守次之，

分守已明而形名次之,形名已明而因任次之,因任已明而原省次之,原省已明而是非次之,是非已明而赏罚次之。赏罚已明而愚知处宜,贵贱履位;仁贤不肖袭情,必分其能,必由其名。从此事上,以此畜下,以此治物,以此修身,知谋不用,必归其天,此之谓太平,治之至也。"(《天道》),显然,庄周过分强调天道的地位,带有特别的神秘性。

这就是庄周学派的天道人道同一观。对于儒家而言,天道则是尊卑有序,故君子爱仁,君子友仁,天下和平。应该说,儒家拼命夸大人道,将人道齐于天道。如果说,道家之天道人道观是天道人道同一观或天道决定人道观,那么,儒家之天道人道观,则是人道彰明天道观或人道趋同于天道观。这在《论语》、《孟子》和《大学》、《中庸》中皆有涉及,儒家重仁义礼智,也重自然比德,故儒家之人道立法,在于求礼,求仁,求义。儒家到底在追求什么?从实际出发,他们追求基于尊卑有序的社会秩序之维护。这个秩序之维护,在于礼义。儒家之人道观,其致命缺陷在于:平等观之丢失。人有长幼,世有君臣,位有尊卑,一切皆在于维护这些秩序。长幼、君臣、尊卑之间肯定有矛盾,矛盾之克服,只能通过礼义,那么,这种以道德所维护的秩序牢固吗?由于平等观念之未建立,维护正义之法律缺失,结果,只有礼乐崩坏,仁义尽失。儒家的人道观所维护的只是虚假的人道观,与真正现代意义上的自由平等观相悖离,这正是以道救儒之偏的积极价值所在。由于道家和儒家在人道观方面,都无法真正保证人的平等、自由与尊严,因而,儒道之人道观皆有缺失。儒道人道观,乃中国文化之必然产物,它之形成与发展,与民族之智慧和理想息息相关。不过,从现代意义上说,儒家和道家之人道观,都不能适应于现代人的要求。如果从人道观对人的解放程度上说,道家的人道观显然优于儒家的人道观,而且,道家的人道观也是明显针对儒家之人道观而创立。儒家之人道观,维护了不公平的法律秩序,对良心和仁义的强调,往往又使得不平等之社会秩序合法化或道义化,结果,沉沦于儒家的人道观中,大众之生命自由与生命价值受到更多限制。道家之人道观,显然,是对儒家之人道观的解放,其价值立场,就是要否定儒家之人道理想观。应该说,道家之人道观,否

定了儒家的人道观，触及了儒家人道观之致命缺陷，但道家之人道观并未真正建立基于正义、理想的人道观，他们是从人道观中逃离，退回到了纯粹天道观之中。

在评价道家天道人道观时，如果从美学价值入手，还是富有生命启示意义的，因为超越于人类现实生活之上的伟大人生与美德伦理，就是与天地齐平，原天地之大美，让人的生命焕发出无穷的自由光芒。所以，道家之天道人道观，极富美学意义，因为审美的目的，就是为了最大限度地解放人，体察天地自然之大美。从这个意义上说，道家之价值观，就是原天地之大美的自由价值观、超越世俗人生之伟大自由价值观。就价值论美学的立场而言，西方天道与人道相分的价值观，既发挥了自然之大美，又发挥了人生之大美，而中国文化中的天道人道和谐价值观，则使天道观带有人伦道德的色彩，又使人道观具有天道观的神秘色彩。因此，就天道与人道的关系而言，天道与人道相分，更有利于建立真正的天道自然观与人道价值观，相反，天道与人道相合，则使人道观具有了神秘主义色彩。从美学意义上说，两种天道人道观皆有意义，但从指向人道自由正义这一目的而言，接纳西方文明中的天道人道相分观，是对儒家天道人道相合观的有效克服。中国价值论美学的现代构建，应该重视原始道家的思想传统，这是古典中国思想与现代思想的伟大对话原则。在古典价值与现代价值之间，在人文价值与科技文明的冲突中，人们在寻找新的价值论美学原则时，完全可以从原始道家思想中得到启发。道家价值观，显示了中国古典美学的基本价值，也突出了艺术的自由想象与生命逍遥的意义。道家审美价值观，对于回返自然，并在自然生命的体验中领悟生命的意义，的确，富有启发。

第五章 现代价值论美学及其传统文化信念

第一节 重绘中国文化的美丽:陈钱诗学意向探源①

5.1.1 诗史立场的自觉形成与民族文化的美丽读解

从前面的讨论中,可以看到,中国人的文化生活遵循自己的价值论美学。如果说,道家思想和儒家思想,代表了中国古典价值论美学的基本范式,那么,现代新儒家思想,则代表了现代价值论美学的基本要求。在寻求民族文化价值的独特表达过程中,或者说,在认知中国古典文明价值的过程中,陈寅恪和钱穆的历史学与诗学美学解释,就显得极有代表意义。他们的历史学与诗学思想意向性,或者说,对中国古典文明的价值认知,

① 现代中国价值论美学的建构,必须解决三个问题:其一,如何从中国与西方古典价值论美学中寻找思想资源?其二,如何在接纳和反思审美文化传统的基础上寻求思想的原创?其三,如何把美学思想的探索与现实生活的变革密切联系起来?应该说,在这些思想任务的支配下,形成了两类美学家:一是关注现实政治生活的变革,把美学与时代政治紧密联系在一起,服务于现实政治;二是关注美学的传统价值理想,在生命的诗性之思的基础上,构建出富有现代意义的诗情美学与生命美学,扩展人们的思想与想象视域。前一类美学家,往往由时代政治的思想者承担,他们关注的重点是现实秩序,而不是人的内在心性自由;后一类美学家,则由自由知识分子承担,他们在普遍自由的意义上理解美学的生命价值与文明生活启示价值。从美学创建意义上说,现代价值论美学的真正奠基者,大多是自由的知识分子;相反,政治理论家的美学之思让我们走了不少弯路。正是基于此,笔者选择陈寅恪、钱穆、钱钟书、顾城等,作为现代中国价值论美学分析与解释的具体个案。

之所以不同于他人，与他们的历史解释的诗学或美学立场有关；反过来说，他们的诗学价值观或审美价值观的独异之处在于：解释主体怀着敬意对中国古典文明历史进行了诗意的美好的解释。也就是说，他们的审美之思的重要意义在于：以中国古典诗的立场看待历史，又以中国古典历史的立场来看待诗，从诗与史的优美重合中，理解中国古典文明的诗性特质。从传统文化价值取向上看，这是顺理成章的事，因为中国学术自古强调文史不分家，实际上，还是有其内在分界和不同职责。这本身向传统文学解释者提出了挑战：即诗学解释者从文学出发，津津乐道于文学，强调文学的形式美感与人性认知批判意义，却往往不注意文学在文明或民族文化建设中的重要作用。倒是历史学家更能体味诗史交互中的美学意义，把民族的诗性精神作为史学解释与文化重建的重要目标，故而，重新评价陈寅恪和钱穆诗史解释的诗学价值或美学价值，就显得极有意义。

必须承认，陈寅恪与钱穆的诗歌解释或文化解释，不是为了诗学而诗学，主要是为了史学的认知或文明的美学认知，通过诗史结合的途径与材料，不自觉地建立了现代中国的文化诗学或价值论美学观念。事实上，他们确实开辟了现代诗学与美学的思想道路，或者说，进一步肯定了传统中国诗学与史学互通的价值，对于认知民族文化，确证民族文化的诗性审美价值所具有的重要启示意义。

陈寅恪游学欧美，没有攻读学位，却专注于欧美民族国家的历史与文化的体认；不过，其研究重心，始终是东方古典文明的美丽方面，特别是魏晋与隋唐文明的优美特质，他从西方史学中学到文明的诗性认知方法，即，从异文化的诗性精神中得到启发，返回到民族文化生命的诗意之思中。在中国古典文明的美丽之思中，经过复杂的权衡比较，他很自然地选择了魏晋文化、唐代文化和明清士人的浪漫风习，作为历史学的诗性研究的重点。他特别发明的“诗史互证”的方法，使其生命历史文化之思，不同于传统史学，也不完全等同于欧美新学。这种历史学的诗性解释方法，既是对中国诗史互通之传统的继承，又赋予了诗史相通相融的文化传统以时代意义。有了这样的眼光，他在中国文化中所进行的诗性发现与历史

证悟,就完全不同于前代历史学家,其工作极富突破性。进行诗史互证,他不是简单地注诗讲史,而是从诗史互通中发现新的人性与新的生命精神立场。例如,在《桃花源记旁证》中,陈寅恪指出:"陶渊明桃花源记寓意之文,亦纪实之文也。其为寓意之文,则古今所共知,不待详论。其为纪实之文,则昔贤及近人虽颇有论者,而所言多误,故别拟新解,以成此篇。"① 在《读哀江南赋》中,陈寅恪指出:"古今读哀江南赋者矣,莫不为其所惑,而所感之情,则有浅深之惑焉。其所惑较深者,其所通解亦必较多。兰成作赋,用古典以述今事。古事今情,虽不同物,若于异中求同,同中见异,融会异同,混合古今,别造一同异俱冥、今古合流之幻觉,斯实文章之绝诣,而作者之能事也。自来解释哀江南赋者,虽于古典极多诠说,时事亦有所征引,然关于子山作赋之直接动机及篇中结语特所致意之点,止限于诠说古典,举其词语之所从出,而于当日之实事,即子山所用之今典,似犹有未能引证者。"② 面对中国古典文明的具体事实,他总是从体认出发,稳妥地选择解释方法,对美丽的古典文明进行诗意的解释。他说,"解释词句,征引故实,必有时代断限。然时代划分,于古典甚易,于今典则难。盖所谓今典者,即作者当日之时事也。故须考知此事发生必在作文之前,始可引之,以为解释。否则,虽似相合,而实不可能。此一难也。此事发生虽在作文之前,又须推得作者有闻见之可能,否则其时即已有此事,而作者无从取之以入其文。此二难也。""质言之,解释哀江南赋之今典,必须考定此赋作成之年月。又须推得周陈通好,使命往来,南朝之文章,北使之言语,子山实有闻见之可能,因取之入文,以发其哀感。"③ 他不是简单地重述史实,而是通过史实的解读去理解古人的文化用心。因此,在诗史解释中,既有客观事实的叙述,又有主观情思的表达,其目的,就是为了让人们更好地去理解和体验古典文明的诗性美丽。

与陈寅恪相比,钱穆在评价中国历史与中国文学,进而深刻认知中华

① 陈寅恪:《金明馆丛稿初编》,三联书店 2001 年版,第 188 页。
② 同上书,第 234 页。
③ 同上书,第 234—235 页。

文明的精神时,重视儒家思想或古典学术方法的运用,并不重视个人细心体认的地位;也就是说,他更愿意保持解释的客观性,让主体性解释隐含在客观史实的陈述中,他说:“诗史为中国人生之轮翼,亦即中国文化之柱石。吾之所谓诗史,即古之所谓诗、书。”“温柔敦厚,诗教也。疏通知远,书教也。洁净精微,则为易教。诗书之教可包礼乐,易则微近于论。木落而潭清,归真而返璞,凡不深入中国之诗与史,将不知中国人之所为论。”“史籍浩繁,史体恢弘,旁览并世,殆无我匹。中国民族之文学才思其渗透而入史籍者,至深且广。今姑不论史而论诗。诗者,中国文学之主干。诗以抒情为上。盖记事归史,说理归论,诗家园地自在性情,而诗人之取材,则最爱自然。”① 在我们的记忆中,现代以来的中国文明解释意向,文化的自贬倾向非常突出,也就是说,我们往往不以民族的历史文化为荣。这促使我们必须思考一个问题:中国古典文明真的没有美丽的思想与精神吗?真的不能以之为荣吗?应该承认,等级制的中国官僚文化,长期维持着古代社会的官民等级秩序,因此,形成了缺乏包容和博爱精神的持久对抗,这就使得民众缺乏主体性的优美文明选择意识,以为邦国与地方政权,皆是官吏的家园或财富,得与失,皆与我无关,或者说,我们只关注自己小小的家园,而在小小的家园之外的一切皆与我无关。在文明的历史中,怨愤与失望,确实充满着传统的认知之中。事实上,皇权官僚等级文化,使偌大的民族国家皆属于一姓一族之绝对统治,让人民永无自由做主之意识,只要对家族文化与家族权力崇尚有加,就缺乏对民族国家的深沉博大之爱。陈寅恪和钱穆,正是从寻找美丽的中国文化史出发,试图纠正人们对此的错误认识。奇巧的是,他们都从“诗史互通”和“诗史互证”的路径,找到了理解中国美丽文化的道路。事实上,中国古典诗人对生命与自然始终有着自由的展望,中国诗歌在关注社会生活的同时,极重视生命与自然情感的象征性表达,所以,人们把“兴”看做是中国文化的审美本质确实富有一定道理。

---

① 钱穆:《中国文学论丛》,三联书店2002年版,第15页。

应该看到,陈寅恪与钱穆的史学精神意识,也不全是传统意义上的史学精神的承传,显然,他们融注了现代精神理想。在经历了近世之变后,中国传统史学观念的现代变革,吸收了民主自由与科学人权思想,从新的立场重新审视君主与人民,对古典文明的认知形成了新的视角和意识,这实际上涉及"国史解释的目的性"。现代中国社会,经历了剧烈的思想裂变之后,也承受着巨大的精神痛苦。在激进的思想者那里,中国历史文明仿佛一无是处,因为它使民族处于全面的落伍状态,人们连带对专制政治文化与个体精神扭曲的痛恨,将中国全部文化彻底抹杀,仿佛不一棍子打死不足以解除心头之恨。其实,任何文明或文化,皆有其丑陋与美丽,我们要正视民族文化的丑陋,也要正视民族文化的美丽,当我们过于重视前者时往往忽略了后者,反过来,也一样。一面是引进西方历史学重建中国历史认识,一面是怀疑中国历史,将传统史学价值范式颠覆;在这种极端否定的文化思潮中,如何形成真正辩证的国史解释观念,就显得异常重要,这就涉及对历史学解释目的之重新认定。历史学解释的目的到底是为了什么?其实,许多史学工作者从未严肃地思索此一问题。历史解释,就是为了求真,不错,历史解释的确要求真,不过,历史之真有"美之真"与"丑之真",中国传统史学是丑之真与美之真并存,实际上,为了警示世人,传统中国史学,既重丑之真,亦重美之真,不过,丑之真似乎更占主导。在现代史学观的作用下,中国历史文化皆在否定之列,故而,丑之真大行其道,成了现代中国历史学解释的重要法宝,除了批判,还是批判,这在一时大有颠覆传统开一代先河的意义,有恣意破坏的快感,因为传统中国价值观是不许怀疑和批判的,否则,会受到制裁。这种极端的破坏,带来了摧毁的快感,同时,也让人们置身于怀疑的深渊,因为中国人固有的价值信仰全部被颠覆,而新的信仰又未建立,这样,便处于价值失据的混乱之中。这种价值失据状态,在今天依然深入人心。现实本身,要求我们重新反思历史学或文学和哲学解释的目的,解释固然是为了求真,但更为重要的是要建立民族的信仰,建立国民对民族积极价值精神的强烈体认,因此,仅有求丑之真还不够,必须辩证地探索求美之真。在"求丑之真"占绝对主

导地位时,陈寅恪与钱穆的"求美之真",就显得更符合历史解释的目的性。历史要保存真,更要保存美,不能一味地保全丑之真,揭出伤疤而引起"疗救的注意",更要"求美之真",为民族精神的发展寻求雄健之魂。对于陈寅恪与钱穆来说,这是要有选择性的,也是要有建设性的。任何人都无法重现全面之历史,只能正视历史之主要侧面,因而,选择什么材料,进行什么样的解释就显得十分关键,这并不是说历史是可以任人打扮的小姑娘,但是,出于不同的目的,肯定可以建构基于历史事实的国史解释,辩证的国史观显得如此重要,而我们总是陷入极端的国史观之中,结果,往往陷入极大的盲目之中,也不断造成现代中国的苦难。我们至今依然不能说真正地认识了中国历史,中国的历史从来不专属帝王将相,尽管他们主导了中国历史的进程,中国历史的许多美丽精神隐藏在民间,而不在官府,仅以官府作为国史的评价对象,这本身就是误区。

从现有的历史材料中,可以看到,中国历史隐含着许多"丑恶精神",同时,从现实体验中,也应该相信,中国民间历史必定隐藏着许多"美丽精神",否则,这个民族的人民不可能走到现代。对于陈寅恪与钱穆来说,他们相信中国历史有其美丽精神,于是,就去寻求这一美丽精神,发掘这一美丽精神,重新解释这一美丽精神,他们的努力获得了成功,尽管还有许多人并未认识到其中的价值。陈寅恪与钱穆的解释工作,带有自己的建设性,在历史解释上破坏性占主导时,积极地建设就显得意义重大;陈寅恪与钱穆如何走上了共同的诗史互释道路,这其中有难解之谜。相对而言,陈寅恪对历史的美丽解释更好理解一些,因为他受到兰克史学的影响,兰克史学本身就有其浪漫主义的精神背景。与此同时,长期在发达国家游学,中外国家制度与人民生活的现实性强烈反差,促使陈寅恪执著于以美丽精神的寻求来启发现代中国人的思维,改造现代中国人的思维。尽管学术思想的社会效果没有政治影响那么大,但中国历史上确实存在着美丽精神,特别是不同于西方文化的并源自中国心灵创造的美丽精神。于是,他转向晋唐山水道教和文人的诗情画意中,重构了美丽的中国文化精神;与此同时,他还从明清之际文人士大夫甚至是红尘女子的精神风骨

中发现了中国的美丽人文精神。他在苦难的岁月特别歌颂中国女子的美丽情操。其实，从陈寅恪的生命道路中，可以看到，他一生皆在忧患之中，年轻时代，国破家亡，那种深刻的屈辱感无时不刺痛他的心灵。他说自己不治近代史，就是不忍家国之辱，事实上，在陈门先祖后续中，不乏传承民族精神气骨的人；中晚年时代，又碰上“文化大革命”，国家大乱，文明破坏无遗，这也不能不说是现代中国革命的后遗症。此时此景，他感到越是传写中国“丑之真”，越易使人绝望，越易使中国的文化暴徒“毁灭古代文明有方”；他传写中国文化的美丽精神就是为了传承美丽，让国人在民族的美丽心史中汲取精神力量。钱穆缺少像陈寅恪游学欧美的机缘，他在精神世界中缺少亲历性比较的视野，但是，凭借他平民的聪慧与朴实，凭借他的灵性和坚执，在与留学欧美的现代学人的激烈斗争中显示了少见的大无畏精神，传承儒道精神的自由血脉，使现代中国诗学增添了美丽。

从目的论上说，陈寅恪与钱穆的国史解释工作，皆体现了自由而美丽的历史解释学精神或浪漫派史学精神。诗史互通，从本质上说，是生命价值关怀的内在感通，因而，它具有独特的诗学意义，确实顺理成章，只是，我们的诗学理论家过于强调歌颂与批判，结果，失去了对真正美丽精神的体察与发现，这使得他们的历史学解释，在民族精神期待重建的过程中，特别具有诗学的价值。

5.1.2 诗史互证与人格风流的文明自由特质

“诗史互证”，是陈寅恪发明的诗学或美学价值确证的方法，也是陈寅恪的历史与诗学价值信念所在。从相关著作中，可以看到，陈寅恪的诗学出发点在佛学，在道家，在儒家，在古典文明的诗性追求之中。他的历史解释，具有特别的人文精神，当然，陈寅恪的历史学解释与诗的真正沟通，还在于他的几部最重要的诗史互证著作，即《元白诗笺证稿》、《柳如是别传》和《寒柳堂集》中。陈寅恪的历史解释学之路，在中国现代文化中，仿佛是一个谜；从历史学方法与解释意向上看，绝对是异类。如果说，钱穆是中国儒家文化孕育出来的正宗解释者，那么，陈寅恪则不能说是儒家文

化孕育出来；也就是说，我们的主流文化或儒家价值意识形态创造不出陈寅恪，当然，陈寅恪也不是外国文化滋养的产物，虽然他留学欧美有年，但并没有以西方文化的研究作为终身志业。按照他的学术兴趣，在西方，他要么学习古典学，要么学习东方学，但东方学的正宗，不在美国、德国，就在法国，所以说，在留学期间，他主要的任务，还是学习中国古典文化思想，或者扩大为东方学思想，不过，在学术上，他对日本学和印度学贡献并不大。他的留学经验，应该让他清醒地认识到了中国文化的危机，但是，他对现实危机的反思，决定了他不是直接从西方思想中寻找精神资源，而是要从中国古典文明中寻找思想资源。于是，他进入魏晋和隋唐世界，也关注明清之际的中国文化选择，其实，在我看来，他的历史学解释重在对民族文化精神的诗意自由把握。

陈寅恪清醒地认识到：中国古典文明，有其他民族所不具备的优点，这特别表现在他对佛学、道教和晋唐诗人诗歌的关注之上，也就是说，从中国民间史或者从中国非正统史中，完全可以找到自由的思想资源。正是基于此而进行历史研究，他强调了雄强自由浪漫的精神，包括对待古典文明中的人性与爱欲问题，陈寅恪皆有着极为开放的眼光，而不是采取儒家的伪禁欲方式。他强调唐代文明与习俗中所体现的雄强与豪情，这一方面与他对西方文化的研习有关，另一方面也与他的家庭教育有关，几代诗家风范，自有其自由人格精神。陈寅恪的出发点是诗史互证，这自然是一条崭新的道路，我们常见“以史证诗”的方法，很少见“以诗证史”，因为诗歌艺术，在人们看来，并不是真的精神现实，与真的历史事实之间毕竟存在矛盾，陈寅恪正是从人们认为不可能的地方找到了一条独立的诗性思想道路。陈寅恪以诗证史的诗学史学方法绝对是独特的，当然，也可以说是对古典学的忠实继承，无论是中国古典学，还是西方古典学，皆离不开诗史互证。本来，“以诗证史”，是古代历史研究中常用的方法，例如，希腊罗马研究，中国先秦文化研究，很难离开诗歌文献，只是，后来，史料积累繁多，诗的作用逐渐逸出正统史学的法眼，陈寅恪在重视官方史学之同时，也不忘通过民间思想情感去体验历史想象历史的过程，于是，就有了

“以诗证史”的现代史学解释方法，此种研究自然更能把握民族文化精神，陈寅恪的历史思想文化价值确证，是按照历史顺序走下来的。

一是晋，以陶渊明为中心。他从陶潜的《桃花源记》出发，探讨桃花源存在的可能性。他的研究，展示了极富想象力的新思路，他从当时的“天师道”信仰，联系到陶潜的信仰经历，更重要的是，他利用方志和地理材料，证实了桃花源的确实性。由此可见，他从诗歌出发，又不完全拘泥于诗歌，重在诗史的联系，自然，他的诗史解释法，对于强调诗是虚构与想象的人来说，很难信服。不过，这种研究法，完全有其合理性，他需要有很好的解释立场和解释要求，弄得不好，极容易陷入胡说和比附之中。陈寅恪对道家和道教人格自由精神的强调，无疑，有其特别的精神立场，而不只是对历史的确证性解释。这种以诗证史的立场，在史家来说，颇有新意，但诗家往往持反对态度。陈寅恪根据有关材料推测，“陶公之作桃花源记，殆取桃花源事与刘驎之二事牵连混合为之一。”“以陶公之桃花源记亦作于太元时，则未免失之过泥也。”“桃花源事又由刘裕遣戴延之等沂洛水至檀山坞原皇天原二事牵混为一而成。”① 从诗家的眼光来看，这种考证有助于开启解诗的思路，但是，从审美价值意义上，这样的历史实证并无必要，但陈寅恪特别留意于此。在《陶渊明之思想与清谈之关系》一文中，陈寅恪考证：陶渊明为何宗法天师道而不向佛？他的解释，极为深刻，他说，“渊明之思想为承袭魏晋清谈演变之结果及依据其家世信仰道教之自然说而创改之新自然说。惟其为主自然说者，故非名教说，并以自然与名教不相同。但其非名教之意仅限于不与当时政治势力合作，而不似阮籍、刘伶辈之佯狂任诞。”“盖主新自然说者不须如旧自然说者之积极抑制名教也。又新自然说不似旧自然说者之养此有形之生命，或别学神仙，惟求融合精神于运化之中，即与大自然为一体。因其如此，既无旧自然说形骸物质之滞累，自不致与周孔入世之名教有所触碍。故渊明之为人实外儒

① 陈寅恪：《金明馆丛稿初编》，第195—196页。

而内道,舍释迦而宗天师道者也。"[1] 这种以诗证史的精神实践,就是为了寻找民族文化中的自由美丽精神,事实上,魏晋思想传统中蕴含着中华民族文化的思想清流,最具有价值论美学的自由精神理想特质。

二是唐,以元白为中心。在选择个体性作家作品时,例如,"孙悟空形象来源考",陈寅恪转向他最推崇的唐代文化。关于唐代文化,他有制度性思考,也有实证性思考,他对唐代的风习,特别是性开放的风习并不持批判态度,而是持肯定态度;在民族文化的融血过程中,民族的自由开放与豪迈勇毅的精神,使民族生活与精神信念逐渐变得强大勇敢,所以,陈寅恪极重视唐代自由文明精神。但是,宋代以后,封闭而僵化的文明风习渐起,过分的礼教和性压抑,使得文明自身变得衰弱,人格的自由美丽精神日益消退。显然,陈寅恪更重视中国文化中的自由生命精神,他对李杨爱情的解读,实质上,与诗人同持肯定态度,他批判了世俗道德杀人,否定所谓"红颜祸水"的思想,对当时的豪强集团的权力争执进行相当深入的分析。诗史互证的意义,应该说,不在于诗学的意义,而在于开创了历史学解释的新格局,把握了历史学的真精神。在《元白诗笺证稿》中,陈寅恪说,"自古文人作品,其最能为他人所欣赏,最能于世间流播者,未必即是其本身所最得意,最自负自夸者。若夫乐天之长恨歌,则据其自述之语,实系自许以为压卷之杰构,而亦为当时之人所极欣赏,且流播最广之作品。""此无怪乎历千岁之久至于今日,仍熟诵于赤县神州及鸡林海外'王公妾妇牛童马走之口'也。虽然,古今中外之人读此诗者众矣,其了解之程度果何如?'王公妾妇牛童马走'固不足论,即所谓文人学士之伦,其诠释此诗形诸著述者,以寅恪之浅陋,尚未见有切当之作。"[2] 在此,他重视从民间诗歌理解唐代文明的自由生活本质,所以,他从乐府诗歌入手,重视诗歌中的自由美丽精神的阐发。"鄙意以为了解此诗,第一,须知当时文体之关系。第二,须知当时文人之关系。"[3] 正是这样,他对诗与历史

---

① 陈寅恪:《金明馆丛稿初编》,第229页。
② 陈寅恪:《元白诗笺证稿》,第2页。
③ 同上书,第3页。

之关系，乐府与当时文体之关系，进行了深入论述，将诗歌中的审美价值与生命价值取向放置在特定的历史文化之中，让我们在读诗的同时，理解了当时的文化风习与价值崇尚。这种解诗法，无疑，对于我们认知唐代诗歌文明的价值具有启发意义。他的《隋唐制度渊源略论稿》和《唐代政治史述论稿》，也引诗文和史料为证，对有唐一代之文明精神进行了诗性发掘，以审美价值眼光看待唐代历史与文明，无疑也极有价值。从他对唐代历史文明的诗史互证中，即可看出他独特的生命价值论美学取向，这就是说，豪勇与自由，诗歌与音乐，最能代表中国文明的自由美丽精神信仰。因此，通过唐代诗歌的诗史互证研究，他的价值论美学重视人格的风流与生命的自由。

三是明，以陈子龙、柳如是为中心。这一研究，延续了以前的研究，其中，既有对人格自由精神的诗性肯定，也有对世俗的反抗。例如，他对妓女柳如是与同时代诗人之关系进行了充分研究，还原了特定时代的历史文化人物关系，将人格的自由正直看得极为重要。通过对柳如是与陈子龙和钱谦益生平关系和诗歌创作历史的求证，正视了明代士人的人格风流的积极意义。对于诗人与柳如是之间的情感关系，陈寅恪重视柳如是的开放与坦荡，而不是什么罪恶或原罪的评断，在陈寅恪的诗性解释中，最值得关注的是：什么是真正自由美丽的人格精神？在陈寅恪价值论美学的证明中，他要说明，民族大义尽失才是真正的罪恶。因此，通过诗史互证的方式，他探讨了钱谦益的心理，同时，也照亮了陈子龙和柳如是所具有的人格精神。“此稿既以释证钱柳因缘之诗务题目，故略述释证之范围及义例。自来诂释诗章，可别为二。一为考证本事，一为解释词句。质言之，前者乃考今典，即当时之事实。后者乃释古典，即典籍之出处。”“牧斋之诗，有钱遵王曾所注初学集有学集。遵王与牧斋关系密切，虽抵触时禁，宜有所讳。又深恶河东君，自不著其与牧斋有关事迹。然综观两集之注，其有关本事者，亦颇不少。”① “若取偶僧之词与牧斋之诗综合观之，

① 陈寅恪：《柳如是别传》（上），上海古籍出版社 1980 年版，第 7 页。

其间关锁贯通之处，大可玩味，恐非偶然也。至于河东君诗余之问题，俟后论之。兹附言及此，不敢辞傅会穿凿之讥者，欲为钱柳因缘添一公案，兼以博通人之一笑也。"① 这一研究，显然，与正统历史学家不同，陈寅恪皆有自己的独特发明。除了唐代制度与唐代政治研究之外，陈之思路确有诗性精神的表达。他通过河东君柳如是的生平活动，特别是钱谦益和柳如是的诗文，重建当时文人的关系，对风流人格精神极尽歌颂，对人格卑屈则多有讽语，这种诗性价值立场，体现了陈之诗心与灵思。例如，就《皇明经世文编》一书，他发现，书有"九序"，即方岳贡、张国维、张溥、许誉卿、徐孚远、陈子龙等，宋徵璧列有凡例。"寅恪案，河东君平生所与直接间接有关之诸名士，几无不列于此书作序鉴定姓氏及凡例中。主编之陈卧子固不待论，即鉴定者如牧斋，则为河东君下半世之伴侣。""若马瑶草，河东君弘光时亦必亲睹其面无疑。至牧斋在南都小朝廷礼部尚书内，河东君与马瑶草相遇时，阮圆海亦预此盛会，但镌刻《皇明经世文编》之际，圆海乃东林党社之政敌，自不能列于鉴定人，殊可惜可笑也。"② 这就是陈寅恪的工作，他就是要通过独特视角，特别是名士视角去把握时代的风云际会和人格风流，这无疑是他独特的美学价值取向与人生价值确证。诗学能如此，就有坚实之思想根基，说理本身，自然深刻而启人深思。这种价值论美学建构的意向，就是要人们追溯生命的自由意义，确证诗史相融的自由美学精神。

四是清，以弹词为中心。在《论再生缘》中，陈寅恪在论述此书作者和成书缘因之后，从思想、结构和文词三方面，对这一作品进行了详细的评价，很值得思考。他在论其思想时，说："年来读史，于知人论事之旨稍有所得，遂取再生缘之书，与陈端生个人身世之可考见者相参会，勾索乾隆朝史事之沉隐，玩味再生缘文词之优美，然后恍然知再生缘实弹词体中空前之作，而陈端生亦当日无数女性中思想最超越之人也。"③ 这些评述，

① 陈寅恪：《柳如是别传》(上)，第 15 页。
② 同上书，第 296 页。
③ 陈寅恪：《寒柳堂集》，三联书店 2001 年版，第 63 页。

有助于我们对文学批评解释形成新理解。在论这篇弹词的诗体结构时，他说，“综观吾国文学之作品，一篇之文，一首之诗，其间结构组织，出于名家之手者，则甚精密，且有系统。然若为集合多篇之文多首之诗而成之巨制，即使出自名家之手，亦不过取多数无系统或各自独立之单篇诗文，汇为一书耳。其中固有例外之作，如刘彦和之文心雕龙，其书或受佛教论藏之影响，以轶出西方范围，故不置论。”“至于吾国之小说，则其结构不如西洋小说之精密。在欧洲小说未经翻译中文之前，凡吾国著名之小说，如水浒传、石头记与儒林外史等书，其结构皆可议。”“若是长篇巨制，文字逾数十百万言，如弹词之体者，求一叙述有重点中心，结构无夹杂骈枝等病之作，以寅恪所知，要以再生缘为弹词中第一部书也。端生之书若是，端生之和可知，在吾国文学史中，亦不多见。”[①] 在论述文词时，他说，“弹词之文体，即是七言排律，而间以三言之长篇巨制。故微之惜抱论少陵五言排律者，亦可以取之以论弹词之文。又白香山之乐府及后来模拟香山，如吴梅村诸人之七言长篇，亦可适用微之惜抱之说也。弹词之作品颇多，鄙意再生缘最佳，微之所谓‘铺陈终结，排比声韵’‘属对律切’，实足当之无愧，而文词累数十百万言，则较‘大或千言，次犹数百’者，更不可同年而语矣。世人往往震矜于天竺希腊及西洋史诗之名，而不知吾国亦有此体。”“外国史诗中宗教哲学之思想，其精深博大，虽远胜于吾国弹词之所言，然止就文体立论，实未有差异。弹词之书，其文词之卑劣者，固不足论。若其佳者，如再生缘之文，则在吾国自是长篇七言排律之佳诗。”“在外国亦与诸长篇史诗，至少同一文体。寅恪四十年前常读希腊文梵文诸史诗原文，颇怪其文体与弹词不异，然当时尚不免拘泥于俗见，复未能取再生缘之书，以供参证，故禁不敢发。荏苒数十年，迟至暮齿，始为之一吐，亦不顾当世及后世通人之讪笑也。”[②] 陈寅恪能如此高度地评价《再生缘》之弹词，全赖个人喜好，评价之高，即对人格推崇之高，实际上，《再生缘》并没有达到

---

① 陈寅恪：《寒柳堂集》，第 67 页。
② 同上书，第 71 页。

荷马史诗之艺术高度，但是，在陈之审美价值认证中，他以为有此高度成就，由此可见，他对陈端生人格称赏之态度。正是对诗歌艺术的出色美学解释，陈寅恪的价值论美学重视个性的独立与人格自由的价值。

正是在这种具体的诗史互证过程中，陈寅恪的诗性价值观与审美价值观得到了自由表达；他由诗歌出发，由诗歌去还原当时之士人的风流人格精神，实际上，是为读者提供了人生价值范式。诗之史学基础与史之诗性阐发，确有重大的方法论价值，我们不能说陈之解释全为正确，不少地方虽然言之凿凿，但未必是诗人之原意，由诗歌作品去推测诗人之原意，肯定充满风险，所以，钱钟书对此种解读方法大不以为然。我们不必过分关注陈寅恪诗史互证的真实性，但是，应该推定他的文化价值取向与审美价值立场，这才是诗史互证的真义所在。从陈寅恪的这些诗性眼光来看，作者极重人格风流的价值；同时，也可看出，作者对唐之政治制度多有肯定。当然，如何从古代之政治制度通往现代，建立现代意义的中国法治文明，他依然处于茫然状态，这当然是他的局限所在，但他对民族自由精神的想象和解释，无疑具有真实的生命价值。

5.1.3 历史再认知与中国文化美丽精神的诗意重绘

与陈寅恪相比，钱穆天生就有雄心和梦想，在他的《先秦诸子系年》中，不乏美丽的思想精神，更为重要的是，别的学者不敢讲"中国通史"，他敢讲，而且，还写成了驰名至今的《国史大纲》。这种雄心和大胆，就源自于对民族自由美丽精神的自信，也源自于儒家那种敢于担当大任的君子儒精神，儒家的狂狷人格精神，在他那里发光。与陈寅恪的诗史互证方法有所不同，钱穆更多地表现出正统的史学观念与诗学观念；他是中国古代经典价值立场的忠实继承者和发扬光大者，甚至可以说，他的毕生工作，就是为了证明儒家文化的经典价值。事实上，他从孔孟思想解释出发，早就奠定了他的儒家经典价值立场，正是由儒家思想出发，他解读周秦历史与秦汉历史，全是正统的史学立场，他的史学取材，甚少从诗文或野史出发，基本上都是习见的经典文献，但是，他能从经典文献中读出中国文化

的生命大义，在新文化运动时期，举世之新学者对中国传统文化极尽否定之能事时，他为中国古典文明唱着赞歌。当我们从朱熹学说中逃离时，他深入细致地解读朱子，甚至，编写了详尽的《朱子新学案》和《朱子学提纲》。钱穆之思想，以史学为根基，极善通观，也善变通发现，一部中国文明史，到了他那里，没有什么黑暗压抑，全是光明灿烂，值得无限的欣赏与留恋。这种态度，在新文化运动时期，可能是极保守的价值解释意向，然而，在今天看来，它还是具有特定的思想价值。我们当然不满足于钱穆的完全欣赏立场，但是，在举世持否定批判立场的同时，文明的历史信仰，确实需要诗性的理解与自由地张扬。其实，真正的中国历史文明，到底应该如何叙述，这本身就是值得讨论的事。实际上，中国文明史需要批判的历史眼光，也需要欣赏的美学眼光，我们的历史学具有求真求丑的眼光，恰好缺乏求美求善的眼光，因此，钱穆的求善求美的诗性价值眼光，应该给予充分肯定，特别是在文明发展的今天。

钱穆对中国文化之长处解释，价值依托皆在西周，与此同时，钱穆认为中国文化之衰败责在清朝，也有一定道理，从此，他一发不可收拾，写中国各种历史，皆以发掘中国思想与文化的自由美丽精神为己任。钱穆由孔孟思想入手，这使得他对中国思想与文化的认识，一开始就走在正途上；在对儒家思想有了基本把握之后，他没有陷入到哲学思辨之中，而是偏重对先秦诸子的生平历史与思想典籍的考证，自然，既有思想的本源求证，又有对历史事实的基本把握，这种考证工作，由于具有历史学的客观解释效果，因而，《先秦诸子系年》出版后，就奠定了他的学术地位。他完全依赖自学，进入中国思想文化的最初发源地，这是极不平常的工作，需要毅力、学识和天赋；钱穆以其个人的自信，深入到历史生活中，讲究对中国历史的通观通识和全面把握，这就使得他的思想直接影响到对历史的基本认知立场。钱穆的着眼点，在三个方向上：一是西周或先秦历史思想与文化的解释；二是宋明理学，特别是对朱熹的全面系统解释；三是对中国文化史制度史政治史的全面认识。也就是说，他有基本的思想价值立场，进入中国历史的认知中，同时，他又有明确的文化价值取向和求实的

历史实证精神，最后，才形成对中国历史的全面认知和对优秀文化的充分解释与肯定。

从钱穆对西周文明的称赏来看，钱穆是运用文化解释的选择法来认知中国历史；也就是说，只要是美丽的中国历史文化，他一定充分捍卫。说到底，他是真正的儒家思想的拥护者和肯定者乃至发挥者，基于此，有人将钱穆归之于新儒家，是有道理的，只不过，钱穆对儒家思想的解释，即包括对原始儒家和新儒家的解释，皆以知识清理见长，而没有过多的思想发挥，他还不能被称之为真正意义上的哲学家，或者说，他对儒家思想的解释，坚持传统和经典的解释，而不是基于创造发明的思想认知。应该看到，钱穆的儒家思想解释，又不是简单的经典儒家思想还原，而是有着自己特殊的价值意向；他的儒学思想，重视的是积极儒家思想的现代解释，也就是说，他极力张扬的是儒家思想的积极面，而忽略儒家思想的消极面。他的本色是历史学家，但如果不是在儒家思想上花费精力探索，在历史解释上就不可能获得如此成就，所以，余英时就声称钱穆不是新儒家；如果与熊十力的儒学思想和价值解释原则相比，余英时的论断是成立的，不过，钱穆确实在儒家思想上有坚定的意向，因此，钱穆显然是儒家思想的坚守者和解释者，是富有正统儒家理想价值的解释者。他的工作，在很大程度上，就是因为继承了朱熹思想，或者说，他将朱熹思想与原始儒家思想系统化和通俗化。

从钱穆对儒家思想的信仰来看，儒家思想确实有其美丽的一面，在钱穆看来，儒家文明是诗书礼乐和谐的文明。儒家文明自身，确实具有自己的诗性价值意向，一方面，它通过诗教乐教体现出来；另一方面，则通过儒者的狂狷精神体现出来。钱穆很好地理解了儒家思想的两面，正是由于有了儒家思想的坚守，他对中国历史政治文学和文化的分析，就保持着诗性眼光；正是对儒家思想的诗性理解，他对西周思想的解释才突出了文明本身的自由美丽价值。钱穆认为，西周文明是中华文化的最优开端，许多建制奠定了中国文明的基础。有了对西周文明的基本把握，他对儒家价值就持充分肯定态度，事实上，他对朱熹的贡献就有了全面系统的认识，

并且把朱熹讲经看做是中华文化解释的最高水平。建立在儒家思想之上的文化制度政治制度，在钱穆那里，皆具有美丽的气质。钱穆只是客观地评价了满清王朝在中华民族历史上的罪恶，他在叙述满清王朝史时，极为痛恨清朝政府的愚民政策，等级观念，奴隶制度。正是由于满清王朝无所不用其极的专制制度实践，汉族文化在满清王朝时期美丽精神尽失，因为一次次的大屠杀和无穷的文字狱，使得中国文明精神承传伴随着淋漓的鲜血。在钱穆看来，清朝文化愚弄汉族文化，不仅使得专制文化产生强大阻力，而且，民族的自由精神理想被破坏殆尽。我赞同钱穆的这一分析，因为汉唐文明从来没有使中国文化自身如此压抑。与此同时，从钱穆对中国古典文明的诗性通观来看，钱穆的中国历史文化解释，虽然有诗性理想作用，但是，他主要是通过理性解释和证明来表达的，因此，钱穆不如陈寅恪。在诗性自由精神解释上，陈寅恪似乎更具说服力，因为陈更重视对诗人的人格的解释，这不是儒家正统的解释方式，恰好是对中国文化的美丽与自由精神的真正坚持与捍卫。“惟诗之为用，其先本偏主于颂赞，而美在此则讽在彼。流变所极，不能无讽刺。然讽刺终不可以为训而垂后。故自诗有变风变雅，而诗之为道已穷。乃不得不有起而为之继者。孟子曰：王者之迹熄而诗亡，诗亡然后《春秋》作，是也。”[①] 当然，钱所绘制的中国自由美丽精神图史，带有过分美化之倾向，缺乏必要的批判精神，也显得不太客观。钱所绘制的中国美丽精神，确有诗性眼光。“文化乃指人类生活多方面的一个综合体而言，而文学则是文化体系中重要之一部门。欲求了解某一民族之文学特性，必于其文化之全体系中求之。换言之，若我们能了解得某一民族之文学特性，亦可对于了解此一民族之文化特性有大启示。”[②] “文化定要从全部人生来讲，所以，我说中国要有新文化，一定要有新文学。文学开新，是文化开新的第一步。一个光明的时代来临，必先从文学起。一个衰败的时代来临，也必从文学起。”[③] 这些论述，

① 钱穆：《中国学术思想史论丛》（卷一），安徽教育出版社 2004 年版，第 156—157 页。
② 钱穆：《中国文学论丛》，三联书店 2002 年版，第 29 页。
③ 同上书，第 121 页。

犹如至理箴言,给我们的时代的诗性精神价值取向与审美文明价值重建提供了依据。从价值论美学意义上说,这种对生命价值的体验与守护,对于保护中华民族的自由美丽的正视与认同,确实具有特别的启示意义,在中华文明自由发展的今天,这种美丽精神意向具有特别的价值。

5.1.4　诗性想象与历史体验的自由心灵及其价值寻求

陈寅恪与钱穆的工作,给我们提供了具体的实例,从方法论意义上说,诗性激活历史是可能的,同时,也应看到,价值论美学或文化诗学的重建,确实需要富有中国特色的自由美丽精神,这也如同希腊美丽精神之重建在现代西方社会生活中具有重要价值。从陈寅恪和钱穆的学术道路,可以窥见,学术不独须有科学意识,更需要价值意识,审美价值论与生命价值论就体现了学术的目的论。显然,陈钱二人的学术目的论,具有一定的相似性,即通过学术之探讨,为民族国家的发展提供理论建言。在他们的"诗史互证"中,一方面强调不能丢失民族的自信心,另一方面则强调民族历史的发展需要从文化交流的高度进行新的认识。正是从文化交流出发,陈钱二人看到了中国思想文化中的诗性以及中国文学中的生命浪漫性。

在研究正统史学问题时,陈寅恪绝少用诗文材料,但是,在研究文化历史风尚与士族人格精神时,则常用诗文材料;陈寅恪对中国文明之认识,有极开通之思想与立场,在理解多民族文化的交流与民族文化之发展或国家之繁荣昌盛时,常有极精彩之论述,这些都极富诗意,也有助于民族文明精神之理解,特别有利于现代价值论美学的自由重建。为此,我们需特别关注他的《隋唐制度渊源略论稿》和《唐代政治史述论》两书的重要作用:前书,于"礼仪"着墨甚多,强调民族文化礼仪与时代生活及阶级间的相互影响,陈寅恪重视礼仪所产生的实际作用。在论述音乐时,他更强调民族文化间的相互影响,他说,"盖北魏洛阳既有万余家之归化西域胡人居住,其后东魏迁邺,此类胡人当亦随之移迁,故北齐邺都西域胡化尤其胡乐之盛必与此有关。否则齐周东西隔绝,若以与西域交通论,北周领

土更为便利，不应北齐宫廷胡小儿如是之多，为政治上一大势力，而西域文化之类北齐如是之盛，遂至隋代犹承其遗风也。”“故隋之胡乐大半受之于北齐，而北齐邺都之胡人胡乐又从北魏洛阳转徙而来，此为隋代胡乐大部分之系统渊源，前人尚未论及，因为备述之如此。”① 后书，则为历史得失之通论，对唐代文明之形成与盛衰进行了具体分析。其立论，分为三篇，即上篇“统治阶级之氏族及其升降”，中篇“政治革命及党派分野”，下篇“外族盛衰之连环性及外患与内政之关系”。这其中，有许多从旧材料中进行的新思想发明，对民族文化的认识，必须在多文化视野中予以体认。与此同时，权力集团的政治利益考量，往往形成新的价值准则，新的价值体系往往造成新的社会阶层。面对中国文化历来非常重视的性禁忌，陈寅恪很不以为然，相反，他重视人的生命自由解放，也包括爱欲的解放；在他看来，民族文明的发展富有活力，不必过于在意闺房礼仪之事。这种思想解放意识，为文明的自由解放提供了思想支撑，这是极富新意的历史见识，也符合诗学的主旨。文化交流与性的解放，有助于文明的进步，这是陈寅恪的历史发现。他引《朱子语类》116 中的断语开篇，“唐源流出于夷狄，故闺门失礼之事不以为异。”陈寅恪发现，“若以女系母统言之，唐代创业及初期君主，如高祖之母为独孤氏，太母为窦氏，即纥豆陵氏，高宗之母为长孙氏，皆是胡种，而非汉族。故李唐皇室之女系母统杂有胡族血胤，世所共知。”② 在此，陈寅恪并无贬斥之意，相反，对这种野性生命精神有其欣赏。由此，可以看到，陈寅恪的价值论美学极重视生命个性的自由解放；同时，也重视要给予生命本能，特别是爱欲以正确合理的社会生活地位。他重视男女平等对于中华民族自由美丽精神重建的积极意义，甚至可以说，他的价值论美学就是为自由美丽的中国女性而谱写的自由赞歌。

在陈寅恪的诗史互证中，他还看到，社会政治运作方式，往往形成了

① 陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》，三联书店 2001 年版，第 135—136 页。
② 陈寅恪：《唐代政治史述论》，三联书店 2001 年版，第 183 页。

基本的价值时尚，尚武与尚文，就是价值转换的重要原因。例如，河北民间社会生活并未深受汉化之影响，“此可能代表河北社会通常情态，其尚攻战而不尚文教。质言之，即渐染胡化深而汉化浅也。当时汉化之中心在长安，以诗赋举进士致身卿相为社会心理群趋之鹄的。故当日在长安文化区域内有野心而得意之人，至不得已时惟有北走河朔之一途。”① 在唐代文明中，原有的政治势力，形成了牢固的社会基础，武则天对这种旧政治势力进行了解构，其重要手段，就是引入科举考试，崇尚进士文词科。他说，“则知有唐一代三百年间其统治阶级之变迁升降，即是宇文泰的‘关中本位政策’所鸠合集团之兴衰及其分化。盖宇文泰当日融冶关陇胡汉民族之有武力才智者，以创霸业；而隋唐继其遗产，又扩充之。其皇室及佐命功臣大都西魏以来此关陇集团中人物，所谓八大柱国即其代表也。”“当李唐初期此集团之力量犹未衰损，皇室及其将相大臣几全出于同一之系统及阶级，故李氏据帝位，主其轴心，其他诸族入则为相，出则为将，自无文武分途之事，而将相大臣与皇室亦为同类之人，其间更不容别一统治阶级之存在也。至于武曌，其氏族本不在西魏以来关陇集团之内，因欲消灭唐室之势力，遂开始施行破坏此传统集团之工作，如崇尚进士文词之科破格用人及渐毁府命之制等皆是也。”“此关陇集团自西魏迄武曌既经一百五十年之久，自身本已逐渐衰腐，武氏更加以破坏，遂致分崩堕落不可救止。其后皇位虽复归李氏，至玄宗尤称李唐盛世，然其祖母开始破坏关陇集团之工事竟及其身而告完成矣。此集团既破坏后，皇室始与外朝之将相大臣即士大夫及将帅属于不同之阶级。同时阉寺党类亦因是变为一统治阶级，拥蔽皇室，而与外朝之将相大臣相对抗。假使皇室与外廷将相大臣同属于一阶级，则其间固无阉寺阶级统治国政之余地也。”“抑更可注意者，关陇集团本融胡汉文武为一体，故文武不殊途，而将相可兼任；今别产生一以科举文词进用之士大夫阶级，则宰相不能不由翰林学士中选出，边镇大帅之职舍番将莫能胜任，而将相文武番将进用之途，遂分歧不可复

① 陈寅恪：《唐代政治史述论》，第210页。

合。”“举凡进士科举之崇重，府兵之废除，以及宦官之专擅朝政，番将即胡化武人之割据方隅，其事俱成于玄宗之世。斯实宇文泰所创建之关陇集团完全崩溃，及唐代统治阶级转移升降即在此时之征象。是以论唐史者必以玄宗之朝为时代划分界线，其事虽为治国史者所得略知，至其所以然之故，则非好学深思通识古今之君子，不能详切言之也。”① 这里，表面上看来，是政治论述，实际上，是讨论政治利益版图的重新划定过程，价值观念与文化制度所发挥的具体作用。由此，他通过唐代历史文化制度的分析，为现代价值美学的建构提供了范本或实践可能性。

陈寅恪早就看到，士大夫的文化风习，影响了一代文明，新的价值观念的确立，使得士大夫的风流人格具有浓厚的文化基础，陈寅恪肯定了诗赋取仕的重要意义。“夫士族之特点既在其门风之优美，不同于凡庶，而优美之门风实基于学业之因袭。故士族家世相传之学乃与当时之政治社会有极重要之影响，此事寅恪尝于拙著隋唐制度渊源略论稿礼仪章论之，兹不复赘。”“但东汉学术之重心在京师之太学，学术与政治之关锁则为经学，盖以通经义、励名行为仕宦之途径，而致身通显也。自东汉末年中原丧乱以后，学术重心自京师之太学移转于地方之豪族，学术本身虽亦有变迁，然其与政治之关锁仍循其东汉以来通经义、励名行以致从政之一贯轨辙。”“此点在河北即所谓山东地域尤为显著，实与唐高宗、武则天后之专尚进士科，以文词为清流仕进之唯一途径者大有不同也。由此可设一假定之说：即唐代士大夫中其主张经学为正宗、薄进士为浮冶者，大抵出于北朝以来山东士族之旧家也。”“其由进士出身而以浮华放浪著称者，多为高宗、武后以来君主所提拔之新兴统治阶级也。其间山东旧族亦有由进士出身，而放浪才华之人或为公卿高门之弟子者，则因旧日之士族既已沦替，乃与新兴阶级渐染混同，而新兴阶级虽已取得统治地位，仍未具旧日山东旧族之礼法门风，其弟子逞才放浪之习气犹不能改易也。”“总之，两种新旧不同之士大夫阶级空间时间既非绝对隔离，自不能无传染熏习之

① 陈寅恪：《唐代政治史述论》，第234—235页。

事。但两者分野之界划要必于其社会历史背景求之,然后唐代士大夫最大党派如牛李诸党之如何构成,以及其廷阉寺之党派互相勾结利用之隐微本末,始可以豁然通解。"① 在这里,陈寅恪既肯定了新的制度与新的价值观对士大夫风习之影响,又考虑到诗赋文词科在特定历史时期所发挥的巨大作用。这说明,价值论美学的建构,不能只是诗歌的情感表达,更应该是文明的自由风习与价值信仰的重新确认。

与陈寅恪相比,钱穆更重视传统经典价值观的重要意义,他从儒家的诗史观出发分析诗史在文明发展中的作用。在《西周书》文体辨一文中,钱穆说,"然书体既偏于记言,岂不于事独有缺?是则又不然。盖古人所以见事者在诗。故《毛诗序》有云:一国之事,系一人之本谓之风。言天下之事,形四方之风谓之雅。又曰颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。又曰:国史明乎得失之迹,伤人伦之废,哀行政之苛,吟咏情性,以其风上。达于事变而怀其旧俗者也。此于诗以见事,诗史相通之旨,可谓言之甚明晰矣。""《周礼》《礼记》中,史并不掌诗。又曰:《周礼》史官,如太史小史,内史外史,其职不过掌书,无掌诗者。不知明得失之迹,却干国史甚事。""盖史以记言记事,诗以言志言怀,二者各不同。史官掌记载,雅颂歌咏,自非其业。""今之所辨,乃以发明古者史官仅主记言,非能如后世史官记注之完备,而古人之诗,则转可以考见当时史迹之大。此见古今事变,未可专以后世眼光窥测古人,则毛诗之说,实未可非,而专以闾巷男女民间日常说古诗,亦未为得也。"② 在此,通过诗史比证,突出了诗歌的重要地位和作用。

钱穆重视诗歌与历史经典在文明传承中的重要价值,并力图发掘其思想价值。他说:"《诗经》的年代较后于《尚书》。韵文较散文晚出,民间性的文学作品较后于上层统治阶级政治性和历史性的文件,这也可代表说明中国文化之一个特征。诗经是中国文学最先的老祖宗,中间有不少

① 陈寅恪:《唐代政治史述论》,第261—262页。
② 钱穆:《中国学术思想史论丛》(卷一),第155—156页。

当时的民间歌词，被采收而保存了。这全是些极优美极生动的作品，后代的中国文学，都从此演生。”“在这三百首诗中间，虽有许多宗庙祭享上帝鬼神和祖先的歌曲，但大体上依然是严肃与敬畏心情之流露，亦有一种‘神人合一’的庄严精神与宗教情绪，却没有一般神话性的玄想与夸大。中间亦有许多记载帝王开国英雄征伐的故事，但多是些严格经得起后代考订的历史描写，亦附随有极活泼与极真挚的同情与想象，但绝无像西方所谓史诗般的铺张与荒唐。”“中间亦有许多关涉男女两性恋爱方面的，亦只见其自守于人生规律以内之哀怨与想象，虽极执著极诚笃，却不见有一种狂热情绪之奔放。中间亦有种种社会下层以及各方面人生失意之呼吁，虽或极悲痛极愤激，但始终是忠厚恻怛，不致陷于粗厉与冷酷。”“诗经是中国一部伦理的歌咏集。中国古人对于人生伦理观念，自然而然地由他们最恳挚最和平的一种内部心情上歌咏出来了。我们要懂中国古代人对于世界、国家、社会、家庭种种方面的态度和观点，最好的资料，无过于此诗经三百首。在这里我们见到文学与伦理之凝合一致，不仅为将来中国全部文学史的源泉，即将来完成中国伦理教训最大系统的儒家思想，亦大体由此演生。”“孔子日常最爱诵诗，他常教他的门徒学诗，他常把诗礼并重，又常并重礼乐。礼乐一致，即是内心与外行，情感与规律，文学与伦理的一致。孔子学说只是这一种传统国民性之更高学理的表达。”①这就是说，中国文明传统中的诗史互证与儒家精神理想，最能代表“生生之德”的文明自由思想传统，钱穆把握了这一思想精髓。

钱穆也重视民族文化在历史生活中的重要作用，应该说，他教会我们辩证地看待民族文明的历史发展进程，不必过于自负，也不必过于自卑，甚至可以说，培养国民对民族文明的自豪感与自信心，是他的历史与诗学研究的重要价值取向。钱穆说：“一民族一国家历史之演进，有其生力焉，亦有其病态焉。生力者，即其民族与国家历史所由推进之根本动力也。病态者，即其历史演进途中所时时不免遭遇之顿挫与波折也。人类历史

① 钱穆：《中国文化史导论》，第66—67页。

之演进,常如曲线形之波浪,而不能成一直线以前向。若以两民族两国家之历史相提并观,则常见此时或彼升而我降,他时或彼降而我升。只横切一点论之,万难得其真相。今日治国史者,适见我之骤落,并值彼之突进,意迷神惑,以为我必有落,彼必有进,并以一时之进落为彼我全部历史之评价,故虽一切毁我就人而不惜,惟求尽费故常,以希近似于他人之万一。不知所变者我,能变者亦我,变而成者依然为我。"① 这种精神价值信念的历史解释与生命文化证明,代表了中国思想的优美传统,最符合现代中国价值论美学的思想宗旨。

从陈寅恪和钱穆的思想探索中,可以发现,文史互通或诗史互证的根本目的在于:通过"诗性想象中国",重建自由美丽的中国,这一诗学价值观,是每个当代中国诗学工作者的重要使命。自晚清以来,激进的思想者批判中国文化已有一个多世纪,但是,到底批判倒了什么呢?仿佛坏的东西没有批判倒,好的东西倒是被否定了,因此,文化批判并不总是具有积极意义,结果,批判的声音构成了有良知的中国人不断自贬的思想动力,而对民族的绝望因而变得更为深重。当然,我不反对批判,重要的是,要让真正寻求民族美丽精神与对民族丑恶精神的批判同时进行,只有这样,才能真正地进行心灵启蒙。当中国人只认可现实权威法则时,就只有对丑恶的模仿,而没有对美丽的尊崇。批判与寻求,应该构成文化解释与诗性解释的基本法则。重要的是,如何想象美丽的中国,不是凭空想象,而是要有历史做基础,像陈寅恪与钱穆这样所做的诗史互证与自由美丽精神证明,代表了现代中国价值论美学最重要的思想动力。从现代文明的自我否定中,可以看到,现代中国人过于功利,也过于绝望,因为我们对文化的明天没有信心,当然,也与官僚世界的极端自私和不负责任有关。丑恶的或邪恶的中国文化精神,不是中华民族本有的伟大精神;中华民族本有的生命美丽精神存在于民族文化经典中,也存在于民族的历史文化想象中。如果国民不肯真正学习西方世界的自由美丽精神,也不肯正视真

① 钱穆:《国史大纲》(下),商务印书馆 1994 年版,第 26 页。

正的中国美丽精神，那么，面对民族的文化生活，就只有绝望。正如我在前面已经提到的那样，诗学和历史学，在今天的重要任务，自然不只是重建“丑之真”，更应重视重建“美之真”。国民只有获得真正美丽的精神支撑，才有生活下去的信心，才有重建自由美丽世界的决心和目标，这项任务，虽然不仅是诗学和历史学的任务，它更重要的是政治学的任务，但诗学和历史学，特别是价值论美学，显然，应该给政治学和法学提供启示，提供自由想象美丽的可能性与历史现实性。从自由生活意义上看，与其说，陈钱诗学与美学有其牢固的历史学思想基础，不如说，他们的诗学与美学提供了新的价值论思想基础。这种新价值论的基础，就是：诗性、自由、尊严、道德、文明，儒家思想与道家思想皆可以找到这种美丽而自由的精神传统。

第二节　语言中心论与钱钟书诗学的审美价值观

5.2.1　玩味诗词与诗学价值承诺的语言学偏爱

现代中国价值论美学，由于解释者价值立场的巨大区别，形成了内在的文化价值评断的根本差异；这种内在的价值差异，基本上，通过政治审美主义与诗性审美主义两种价值取向体现出来。从这个意义上说，钱钟书就代表了现代中国价值论诗学与美学，在东西方诗学与美学的思想交流中的创造性探索。正如我在前面已经谈到的那样：政治审美主义倾向，根源于马克思主义理论的指导，即把审美与革命政治理想密切联系在一起。这一路向的思想者，往往是具有革命倾向的人；诗性审美主义倾向，则根源于审美者的诗性选择与自由主义立场，即从诗歌出发，或者从浪漫主义的诗情观念出发，把主体的自由想象与诗性形象结合在一起。钱钟书的审美取向与诗学解释，显示了独特的美学价值取向，接近于诗性神秘主义的价值立场。如果我们由此上升到现代价值论美学的高度来思考，那么，就可以看出，钱钟书的价值论美学表征着中西诗学美学思想现代交

流的自由意志。在中外价值论美学之间，在现代性思想的自由综合中，现代中国价值论美学找到了独特的思想创造形式。

从诗学与美学意义上说，钱钟书的绝代才华，洋溢在他的“评点式著述”的字里行间，特别是在《谈艺录》、《管锥编》和《七缀集》中。那种对诗歌艺术的真正领会，对诗艺的圆通观照，足以启人心智，或者说，他的灵心妙语，既有对中国古典诗歌的透悟，又有对西方诗歌的会通，总是散发着思想的美丽芬芳，显示了独特而自由的文化个性。解释者的文心跃动与诗思会通，不仅谈文论艺，而且忧患时世，揭示了中国古典价值论美学与现代价值论美学内在沟通的历史可能性。以《谈艺录》为例，全书共有 91 节，作者最初写作时并无严密之体系，而是“就诗论诗”，往往是读诗心有所悟，就记录下来，积少成多，而自成体系，因为作者的札记式论述，每一小节皆有独立之主题，皆有独立之诗学发现。[①] 与此同时，钱钟书的《管锥编》，从中国文化或诗歌经典出发，以考察诗歌或语言与思想的关系为中心，确立了中国诗歌或文化经典的语言诗性价值与创作学意义。相对而言，钱钟书的核心思想有两点：一是就诗歌艺术本身而进行思考，对诗艺本身及其各种复杂的关系问题进行自由而深入的论述；二是就他最为关注的唐宋以来的诗人诗作，进行深入细致的思想解读，并由此上溯三代，从古代经典诗文中寻找理论支撑。总之，在钱钟书的古典诗歌解释中，既有诗学思想的阐发，又有诗人诗作的精细评价，更有诗性价值与神秘体验的交响会通，确实具有丰富的价值论美学思想，显示了解释者对中西诗学思想价值的独特理解。

在钱钟书的时代，“谈诗论艺”，采用西方诗学的思想方式，是自然而然的事。对于年轻的诗歌解释者而言，用古典诗话的方式“言诗”，自然，不是当时思想界的主流，也为当时的主导者所不提倡。事实上，大多数论者，对古今“诗歌之道”，也难以达到左右逢源的思想高度。钱钟书是个例外，他青年时代主要致力于西方诗歌之研究，所教与所学，皆离不开欧美

---

① 钱钟书：《谈艺录》，中华书局 1984 年版，第 22 页。

诗歌，随后，他的学术关注点，转向中国古典诗歌，这就决定了他的诗学价值解释，以中西诗歌兼论为学术取向。他用传统的诗话文体论诗，不仅体现出深厚的中国古典思想功力，而且也体现了民族诗学思想传统在西方诗学参照下传承与创新的可能。事实上，正是由于这些“学术大家”的民族诗学或现代文化诗学的创建，才使现代中国诗学，不只是对西方诗学进行单纯的思想回应，而且有着汉民族的独特诗学思想创造。闻一多、朱自清、朱光潜、吴宓等，皆如此。钱钟书选择传统的解诗学方法，自然是由许多因素促成的，它的意义在于：当人们以为古典诗歌解释方法不合时宜的时候，钱钟书则证明了它的价值。这种诗学解释方法的价值，在今天也显得卓越不凡，因为当我们寻求诗学的本位话语方式时，钱钟书的《谈艺录》和《管锥编》，标志着经典诗歌解释范式的现代可能性。当人们越来越不满足于简单地迷从西方诗学，或者，必须处处以西方思想家为宗师时，“民族性的诗学言说”，自然具有了特别的思想意义。

钱钟书的诗学解释方法，从形式上说，是中国传统的解诗学方式，即“诗话体”。这种解释学方法的意义在于：它立足于作品本身，从作品展开诗学讨论，由个别诗人诗作上升到诗学一般理论高度去概括中国诗歌的美学原则。这种符合诗歌接受和理解自身的诗学解释方法，看起来似乎不成系统，但是，它的自然之思和开放性解释本身，保护了诗的丰富复杂性。更为重要的是：钱钟书不只是沿用了传统的解释方法，他的诗艺论思想本身总是有意识地在西方思想中寻找类似的证据，又巧妙地融入西方的思想理念来解释中国古典诗学思想，形成自觉的思想交流语境和比较文化视野。钱钟书的诗学解释方法的自由运用，使他的诗学思想呈现出鲜明的特点，其中，最突出的特点就在于：他对“诗性语言中心论”思想在诗学或文学中的核心地位的强调。这一美学思想意向，就是回到了“文学本位”或“诗歌本位”，因为近代以来，当中国文学理论满足于文学的外部研究时，特别是致力于政治意识形态解释时，文学或诗学已越来越失去了它自身的审美魅力。出自于生命的内在审美自觉，钱钟书特别重视语言在文学中的地位，而且，他的基本诗学思想，总是围绕语言自身来展开。

从思想与语言的关系而言，创作主体的生活感受与体验，肯定要先于语言，但是，生活的感受与体验，有时就是"语言的活动"，当然，在思想感受与体验中，直观的形象感受具有比语言更重要的地位。也就是说，语言和形象构成了创作者的全部心理世界。如果仅停留在体验和感受阶段，形象与记忆自然具有重要的地位，但是，创作是必须形之于语言的话语活动。即一切内在的心理活动，必须转化成外在的语言形式，只有通过语言，才能构筑起文学的形象世界。有了具体的文学语言和文本形式，创作者一方面寄寓在文本之中，通过文本与接受者形成思想与情感交流，在这种交流过程中，始终有创作者的影子；另一方面，创作者与他的作品形成了疏离关系，作品获得了自己的独立性地位，它被接受的命运是作者无法控制的。

语言中心论或文本中心论思想，体现了钱钟书对文学艺术的本源理解意向。他不是空洞地谈语言，而是将语言和具体的诗歌作品分析紧密联系在一起。例如，他在《谈艺录》第 2 节中，谈到"诗之曲喻"这一问题在中国古典诗歌中的重要创作意义时，就是通过诗歌语言的具体分析来进行的。他说，"要以玉溪最擅此，着墨无多，神韵特远。如《天涯》曰：'莺啼如有泪，为湿最高花'，认真'啼'字，双关出'泪湿'也；《病中游曲江》曰：'相如未是真消渴，犹放沱江过锦城'，坐实'渴'字，双关出沱江水竭也。《春光》曰：'几时心绪真无事，得及游丝百尺长'，执著'绪'字，双关出'百尺长'丝也。"由此，他揭示了中国诗歌的一个语言表达特点，即通过"曲喻"，就事物本身进行诗意的表达，语意双关，使诗歌更有韵味。钱钟书就是这样，从细微处入手谈诗论艺，不求诗的思想义理如何高远，只突出语言的核心地位，并且，以语言为中心来捍卫艺术家匠心独运的地位。

钱钟书在诗歌解释学上极富思想创建，他的思想创建与他喜用实证的解释学方法极有关系。他不是自顾自地言说诗，而是重视博学通识，即重叠诸家说法，相互参证，以成"诗论史"或"诗广传"，这实际上是"诗性综合解释方法"。钱钟书言西人之观点，往往不是从整体出发去理解某一著作，而是择其所需，以语言或比喻为中心来解释西方人对某一细部问题的

看法，具体说来，就是对诗的看法。这种解释方法，是为我所用的方法，并不一定尽合西人之意，或者说，只是西人就语言发表的一点零星看法，而不是西人思想名著之学术主旨。但是，由于钱钟书以语言为中心来论述，杂取西人的言说，结果却获得了对艺术本身的语言自由理解。应该说，钱钟书杂取西方诗人文学家的诗艺言说，大都具有相当的可信度；钱钟书杂取哲学家的思想言说时，往往是只涉一点，不及其余。由于钱钟书只从语言入手立论，强调语言的妙悟之趣和思想意蕴，所以，在《谈艺录》与《管锥编》中，他的中学西学之论，大多是可信的真论，而不是无用的虚论。

以诗性语言为中心论列诗学的基本问题，又不以理论的系统构建为目的，这是钱钟书诗学的特色所在。他总是通过诗人诗作的分析，突出某一问题的诗学地位，通过诗歌分析本身丰富其思想文化内涵。钱钟书选择的诗人诗作，既有符合一般人审美趣味的作品，又有不为一般诗家注意的作品。在诗意言说中，一方面，他匠心独运，解诗之妙处，常出人意表；另一方面，他往往纵横捭阖，将古今中外的诗人诗作自由串联在一起，新人耳目。例如，他在谈论唐诗时，就有不少新论，他说，“表圣言诗主神韵，故其作诗赋物，每曰‘酒韵’、‘花韵’，所谓道一以贯之也。长吉屡用‘凝’字，亦正耐寻味。”① 钱钟书论长吉诗歌，几乎只重长吉之用字之精妙，体现了他的语言中心论的诗学思想。进一步分析，还可以看到，钱钟书强调“用语之天然”在诗歌艺术中的重要地位，其理论依据是：“盖艺之至者，从心所欲，而不逾矩；师天写实，而犁然有当于心；师心造境，而秩然勿倍于理。”“人出于天，故人之补天，即天之假手自补，天之自补，则必人巧能泯。造化之秘，与心匠之运，沆瀣融会，无分彼此。”② 这无疑是通过具体的诗歌例证，揭示了文学艺术创作的规律。在诗歌解释中，钱钟书发现，中国诗人在写律诗时，其语言创作现象特有意趣，即一诗人写律诗或绝句，常常并非从首句写到尾句，而是在先获得佳句之后，涵蕴于心中，积久才能

---

① 钱钟书：《谈艺录》，第 49 页。
② 同上书，第 61 —62页。

成篇。他说,“律体之有对仗,乃撮合语言,配成眷属。愈能使不类为类,愈见诗人心手之妙。譬如秦晋世寻干戈,竟结婚姻;胡越天限南北,可为肝胆。然此事儷白配黄,煞费安排,有若五誉六燕,易一始等。亦须挹彼注兹,以求铢称两敌,庶免骥左驽右之并驾,凫短鹤长之对立。”他还发现,诗人在实际的创作中,往往“先获一句,久而成联者有之”。例如,贾浪仙:“独行潭底影,数息树边身”,自注:“二句三年得,一吟双泪流。”晏元献:“无可奈何花落去,似曾相识燕归来”,《渔隐丛话》后集卷二〇引《复斋漫录》,谓始得上句,弥年无对,王君玉为足成之。戴石屏:“春水渡边渡,夕阳山外山”,《归田诗话》卷中谓“初见夕照映山得下句,欲对不惬,后见雨霁行潦得上句,始相称”。本来,诗学解释和创造,不在于揭示诗歌艺术的普遍规律,而在于揭示文学创作的自由规律,即诗学,不是为了对诗歌进行外部说明,而是要能够切实分析诗歌艺术本身,使之更符合创作自由的精神要求。钱钟书的语言中心论诗学,就是为了最大限度地回到文学艺术自身,揭示独特的创作现象,以服务于接受者和创作者对诗歌的真正理解。

从钱钟书所涉及的这些特例,可以看出:中国诗人作诗与西方诗人有较大不同。西方诗歌创作,语言往往不具有如此重要之地位,他们更重视思想与诗性理想的自由表达,所以,中国古典诗歌多短篇,西方诗歌多鸿篇巨制。在许多西方诗人的诗歌创作中,创作往往要先找到“神话叙事框架”,然后,再进行诗意之思,即,“诗性故事结构”比“佳句意境的营造”,更为重要,所以,西方诗歌中的好诗大多为“长诗”,而中国诗歌中的佳诗常常是“短诗”。中国诗歌的对偶传统和佳句传统,决定了诗人极为注重在自然景象中搜求佳句,表达深邃的人生与自然生命世界相感通的真理。钱钟书专门谈到中国诗人寻找佳句的创作心理,他说,“此则似朱起求欢,旷日经时,必得请氤氲大使,好事方谐,否则句佳而对不称”,“谢女嫁王郎,麻胡配菩萨,必有遗憾终身者矣。作者殊列,诗律弥苛,故曲折其句法

以自困，密叠其字眼以自缚，而终之因难见巧，由险出奇，率合以成对。”①这说明，中国诗人在创作古典诗歌时，不自觉地陷入佳句的寻求之中，结果，诗歌创作本身成了真正的语言游戏。

就诗歌创作的语言艺术，钱钟书说，“流俗以为艺事有敲门砖，鸳鸯绣出，金针可度，只须学得口诀手法，便能成就。此说洵足为诗窖子、画匠针砭。然矫枉过正，诸凡意到而笔未随，气吞而笔未到之境界，既忽而不论，一意排除心手之间之扞格，反使浅尝妄作、畏难取巧之徒，得以直抒胸臆为借口。”显然，他是不赞同诗学服务于这种纯粹技艺性的解释目的。实际上，钱钟书重视诗歌的语言与心灵的自由契合，反对将诗歌看做是人人可作之物，强调诗歌并没有什么公共的创作技巧，不能以诗的作法之类来指导创作。他看到了心与手之间的复杂联系，或者说，看到了言与心的复杂联系，在他看来，“夫艺也者，执心物两端而用厥中。兴象意境，心之事也；所资以驱遣而抒写兴象意境者，物之事也。物各有性，顺其性而恰有当于吾心；违其性而强以就吾心；其性有必不可逆，乃折吾心以应物。一艺之成，而三者具焉。自心言之，则生于心者应于手，出于手者形于物。”② 由此可见，诗歌创作是心手相一的结果，在这里，钱钟书说得还是有些玄，实际上，诗歌创作，一方面是自由的精神探索活动，另一方面，则是自我的语言活动，即通过语言表达个人的自然文化和生命理解。

正是从诗性语言中心论思想出发，钱钟书很重视诗歌语言的言在意外之效果，因为诗歌语言具有丰富之含义，当然，这同时也带来了理解的复杂性。钱钟书不重视解诗的科学主义方法，更重视诗歌语言意义的自由体验，极力主张不必用索隐的方法来解释诗歌。钱说，“‘在此’之‘言’犹‘显见梦事’，‘在彼’之‘义’犹‘幽隐梦事’，而说诗几如圆梦焉。《春秋繁露·精英》曰‘诗无达诂’，《说苑·奉使》引《传》曰‘诗无通故’，实兼含两意，畅通一也，变通二也。诗之‘义’不显露(inexplicit)，故非到眼即晓、出

---

① 钱钟书:《谈艺录》,第185—186页。
② 同上书,第210页。

指能拈；顾诗之义亦不游移（not indeterminate），故非随人异解，逐事更端。诗'故'非一见便能豁露畅'通'，必索乎隐；复非各说均可迁就变'通'，必主于一。既通（dis－closure）正解，余解杜绝（closure）。"① 他译诺瓦利斯之语说，"吾人性天中，于诗有别识，自具诗心。诗始终须亲切体会，不可方物，不可名言。苟无直觉顿悟，则思议道断。诗即诗耳，与修辞学邈如天壤。"② 他还谈到，"是以玩味一诗言外之致，非流连吟赏此诗之言不可；苟非其言，即无斯致。昔人论赛南古曰：'所爱于声音者，以其能为寂静之屏藩也'。所以，'读诗时神往心驰于文外言表，则必恬吟密咏乎诗之文字语言，亦若此尔'。"③ 的确如此，诗歌的审美价值体验，不是毫无凭借的心灵活动，而是依托语言的自由审美体验活动。钱钟书为了强调语言中心论，还就"不言和缄默"等语言问题，提出了新的看法，基于此，他将语言提升到了人生大本的高度。他说，"人生大本，言语其一，苟无语言道说，则并无所谓'不尽言'，'不可说'，'非常道'。""然必有'道'、有'言'，方可扫除而'不道'，超绝而'不言'。'不道'待'道'而起，'不言'本'言'乃得。缄默正复言语中事，亦即言语一端，犹画图上之空白、音乐中之静止也。""窃谓人非呼吸眠食不生活，语言仅次之，公私百事，胥赖成办。潜意识之运行，亦勿外言言语语，超现实主义（surrealisme），作者昌言本'内心自动作用'（automatisme psychique），发为其文，是为明验。"④ 强调语言中心论，并不是说要时时刻刻以表象化语言为中心，这种做法是钱钟书所不赞同的。"读诗而斤斤于表言者，以为字字有来历，望文牵合；亦不可不闻此谑。余为尔许语，亦正所以自戒而自惭笑耳。"⑤

应该看到，钱钟书强调诗歌语言中心论，又不是唯语言论。由于他是从体验与感悟出发，并未将这一问题彻底说清楚，其实，诗歌就是自由的

---

① 钱钟书：《谈艺录》，第609页。
② 同上书，第593页。
③ 同上书，第413页。
④ 同上书，第413页。
⑤ 同上书，第367页。

语言的艺术。对于每个民族诗人来说,他的诗歌语言仓库是无限的,同时,也是有限的。如果他不断地开放语言的领地,开发语言的潜能,就会感到语言是无限的,因为语言的“现成性”,不能自由地表达诗人心中的思想感情和想象,所以,需要找到最个性最优美最自由的语言来表达心中的情感。如果诗人只是沉醉在自我的有限经验世界之中,其语言必定是有限的。自由而伟大的诗人,在语言上具有特别的天赋,他们能最自由地感知民族语言的天然品质,能用最个人化的语言,自由地抒写出风格多样的诗篇。诗人的语言并非天赋,因为诗人的语言,也离不开自由的探索。诗人在寻找语言的过程中,也就是在寻找思想,最自由的语言方能最自由表达个体的思想与想象。诗人的语言不能从模仿而来,必须出自原创。钱钟书的诗学与价值论美学取向,将语言在诗歌创作中的地位进行了深入而细致的论述,蕴含着许多有价值的诗学思想。

5.2.2 诗分唐宋:感性想象与理性沉吟的审美价值

钱钟书论中国诗歌,并不寻求现代意义上的诗学解释体系的创立,但是,在诗歌解释学中,他实际上也在不断地总结中国古典诗歌艺术的自由创作规律。他不是以西方诗歌的标准来要求中国诗歌,也不是以中国诗歌的标准来要求西方诗歌,而是强调诗歌的民族性与文化间的自由交流。这首先涉及中国诗歌的精神价值特性的分类。中国诗歌的类型学解释,向来发达,过分发达的诗歌类型学或美学观念,反过来,由于缺乏逻辑归类的要求,造成了诗歌分类的无中心性特征。钱钟书觉得中国诗歌还是有其基本的审美价值类型,正因为如此,他认为,中国诗歌可以分为“唐诗”和“宋诗”两种类型。事实上,《谈艺录》就是以唐宋开篇。“余窃谓就诗论诗,正当本体裁以划时期,不必尽与朝政国事之治乱盛衰吻合。”“唐诗、宋诗,亦非仅朝代之别,乃体格性分之殊。天下有两种人,斯分两种诗。唐诗多以丰神情韵见长,宋诗多以筋骨思理见胜。”“曰唐曰宋,特举

大概而言，为称谓之便。非曰唐诗必出唐人，宋诗必出宋人也。”① 应该说，这是钱钟书的重要创造，即“诗分唐宋”理论的提出。他的“诗分唐宋”理论，不是朝代之分，而是风格之分，也就是说，中国古代诗歌大体可以分成唐诗和宋诗两种风格类型。即，向下探流，可以将后唐宋时代的诗歌，分成“唐诗”与“宋诗”两种风格；向上溯源，也可将前唐宋时代的古诗，分成“唐诗”和“宋诗”两种类型。这样，中国古典诗歌的基本风格，就可以界定为：“唐诗”和“宋诗”。在此，“唐诗”代表着丰神情韵的抒情类型，“宋诗”代表着筋骨思理式的抒情风格。为此，他还以席勒的“素朴的诗与感伤的诗”二分法，为自己的“诗分唐宋”理论打气。不过，应该看到，钱钟书的诗歌体性二分法没有问题，但是，这一理论的解释学应用价值，显然，是成问题的，因为“唐诗宋诗”这两个概念，毕竟总是标志着特定历史时期诗歌类型的诗学概念。

“丰神情韵”与“筋骨思理”，是不是中国古典诗歌的最典型特征呢？这是可以讨论的问题。钱钟书说，“予尝妄言：诗之情韵气脉须厚实，如刀之有背也，而思理语意必须锐易，如刀之有锋也。锋不利，则不能入物；背不厚，则其入物也不深。”② 他并不想将“唐诗”与“宋诗”两种美学风格类型完全对立起来，而是强调二者之间的自由感通，“刀背刀锋之喻”，说明诗歌的两种风格类型是相对作用的艺术整体。可以说，诗之风格二分，构成了钱钟书论诗的主导性思想：就《谈艺录》而言，钱钟书的主导志趣显然在“唐”，而不在宋，但是，从《宋诗选注》来看，钱钟书对宋诗似乎更有体会。这说明，他对唐诗宋诗两种诗风诗趣并无偏废。“诗分唐宋”，是中国诗学研究中的核心问题，尽管它不可能完全在诗学理论上普遍化。

在诗学解释或价值论美学建构中，钱钟书具体探讨了为什么有的诗人接近唐诗的美学风格，有的诗人接受宋诗的美学风格。在他看来，这与人的禀性相关，这一解释是合理的。“夫人禀性，各有偏至。发为声诗，高

① 钱钟书：《谈艺录》，第2页。

② 同上书，第134页。

明者近唐，沉潜者近宋，有不期而然者。故自宋以来，历元、明、清，才人辈出，而所作不能出唐宋范围，皆可分唐宋之畛域。唐以前之汉、魏、六朝，虽浑而未划，蕴而不发，亦未尝不可以此例之。"① 他进一步论证道，诗之风格，正源自于人的性情，因为"不知格调之别，正本性情；性情主故常，亦能变运。岂曰强生区别，划水难分，直恐自有异同，抟沙不聚。"② 如果我们不纠缠于钱钟书唐诗宋诗分类方法的诗学内涵及其科学意义，而是立足于这一分类方法而进入到他的唐宋诗人诗歌评论中去，那么，就会获得许多重要的思想启发。正是从具体的诗人诗作出发，钱钟书的诗学的最大特点就在于：处处立足于诗歌本身来谈论诗艺，他不是为了建立诗学的理论体系，而是为了认识诗本身，给创作者提供具体的启发。所以，他的《谈艺录》涉及了大量的诗歌作品，超出了人们的理解程度，如果不是对中国古典与现代诗歌非常熟悉的话，就无法完整地认识它的价值。钱钟书主要讨论的诗人有黄山谷、韩愈、李长吉、王安石、陆放翁、龚定庵、钱箨石、袁枚等等，每论及一家，又中西会通，因为他所论列的诗人可以说实在繁多。这些具体的诗人诗歌评论，全是他的"诗分唐宋"理论的具体的延伸，他在分析具体的诗人诗作时总是不忘交代此是"宋诗"还是"唐诗"的风格类型评价。

就唐诗宋诗风格之论，他是点到为止，不作详细发挥，他的主要精力，还是立足于具体的诗人与诗歌艺术本身来讨论。我们可以通过具体的诗人诗作之分析，来进一步理解他的诗分唐宋理论的实证过程。钱钟书说，"人言赵松雪学唐。余谓元人多作唐调。方桐江、宋之遗老，为江西后殿，本非元人。惟柳侍制不作同时雍容新秀之体，蹊径巉峭，颇近宋格，而才力微薄，未足成家。松雪诗浏亮雅适，惜肌理太松，时作枵响。""惟松雪画书诗三绝，真如骖之靳矣。元人之画，最重遗貌求神，以简逸为主；元人之诗，却多描头画角，惟细润是归，转类画中之工笔。"③ 他既强调诗歌的风

① 钱钟书：《谈艺录》，第3页。
② 同上书，第5页。
③ 同上书，第95页。

格类型，又强调中国诗歌的独特创作美学规律，例如，他非常重视“圆”在中国古典诗歌中的地位，在《谈艺录》中，专辟一节来讨论“圆”在诗歌中的意义，实乃独创。中国人所强调的“圆”，具有丰富复杂的价值论美学含义，“圆”是自由完整的思想上境界。“窃谓形之浑简完备者，无过于圆。吾国先哲言道体道妙，亦以圆为象。易曰，‘蓍之德，圆而神’。”① 他引用了“诗篇老渐圆”，还引用汪菊士的话说，“落笔要面面圆，字字圆。”“所谓圆者，非专讲格调也。一在理，一在气。理何以圆，文以载道，或大悖于理，或微碍于理，便于理不圆；气何以圆：直起直落可也，旁起旁落可也，千回万折也，一戛即止亦可也，气贯其中则圆。”“乃知‘圆’者，词意周妥，完善无缺之谓，非仅音节调顺、字句光致而已。”② 钱钟书论圆也讲活法，他说，“故知圆活也者，诗家斠向之公，而非一家一派之私言也”，这可以看做是他对中国诗歌价值论美学的一个基本看法。

钱钟书虽有“唐诗宋诗”之论，但决不局限于此，他对“诗家诗风”也多有精细深入的论述。《谈艺录》与《管锥编》成就一部中国诗歌风格史与诗歌评论史，处处皆奇绝之论述。钱钟书论“陈卧子大才健笔，足以殿有明一代之诗而无愧，又丁百六阳九之会，天意昌诗，宜若可以悲壮苍凉，上继简斋、遗山而学杜。乃读其遗集，终觉伟丽之致多于苍楚。在本朝则近青邱、大复，而不同于献吉；于唐人则似东川、右丞，而不类少陵。”③ 钱钟书对具体的诗人有不同的评价，他不以名家为定论。他还说，“人所曾言，我善言之，放翁之与古为新也；人所未言，我能言之，诚斋之化生为熟也。放翁善写景，而诚斋善写生。放翁如画图之工笔；诚斋则如摄影之快镜，兔起鹘落，鸢飞鱼跃，稍纵即逝而及其未逝，转瞬即改而当其未改，眼明手快，踪矢蹑风，此诚斋之所独也”。④ 在这种比较中，钱钟书实际上更倾向于杨诚斋的诗。“至作诗学诚斋，几乎出蓝乱真者，七百年来，唯有江弢

---

① 钱钟书：《谈艺录》，第 111 页。
② 同上书，第 114 页。
③ 同上书，第 175 页。
④ 同上书，第 118 页。

叔;张南湖虽见佛,不如弢叔之如是我闻也。”[1] 他对陆游的批评实际上是准确的,“放翁多文为富,而意境实少变化。古来大家,心思句法,复出重见,无如渠之多者。”[2] “放翁高明之性,不耐沉潜,故作诗工于写景叙事。”[3] 他在《谈艺录》第44节中,就宋代诗人之长短进行了精细评价。[4] 钱钟书对陆游评价不高,对元遗山评价也好不到哪里,他说:“遗山七律,声调茂越,气色苍浑,惜往往慢肤松肌,大而无当,似打官话,似作台步,粉本英雄,斯类衣冠优孟。”[5] 在这里,钱钟书没有停留在诗歌理论与风格的分类之上,即他有意于诗歌理论之创造,但无意于诗歌理论自身的证明,强调诗歌艺术的自由感发,诗歌思想意境的理解。他论钱箨石的诗最有意味,他说:“窃不自揆,为引申之曰:静而不嚣,曲而可寻,谓之幽,苏州有焉;直而不迫,约而有余,谓之修,彭泽有焉;澄而不浅,空而生明,谓之漏,右丞有焉。瘦透皱者,以气骨胜,诗得阳刚之美者也;幽修漏者,以韵味胜,诗得阴柔之美者。箨石体秉阳刚,无瘦硬通神之骨、灵妙写心之语,凌纸不发,透纸不过,劣得‘皱’字,每如肥老虑肤多折而已。”[6] 他还谈到白香山,“香山才情,昭映古今,然词沓意尽,调俗气靡,于诗家远微深厚之境,有间未达。其写怀学渊明之闲适,则一高玄,一琐直,形而见绌矣。其写实比少陵之真质,则一沉挚,一铺张,况而自下矣。故余尝谓:香山作诗,欲使老妪都解,而每似老妪作诗,欲使香山都解;盖使老妪解,必语意浅易,而老妪使解,必词气烦絮。浅易可也,烦絮不可也。”[7]

从“唐诗宋诗”理论出发,钱钟书还谈到诗歌解释的狭隘性问题,他说:“文人相轻,故班固则短傅毅;乡曲相私,故齐人仅知管晏。合斯二者,而谈艺有南北之见。虽在普天率土大一统之代,此疆彼界之殊,往往为己

---

① 钱钟书:《谈艺录》,第122页。
② 同上书,第125页。
③ 同上书,第130页。
④ 同上书,第152—156页。
⑤ 同上书,第172页。
⑥ 同上书,第194页。
⑦ 同上书,第195页。

长彼短之本。至于鼎立之局，瓜分之世，四始六义之评量，更类七国五胡之争长，亦风雅之相斫书矣。"① 钱钟书论诗，常要构成诗学问题的理论史。例如，在《谈艺录》第69节中谈："诗贵有理趣，而不贵理语"，他从方方面面来讨论古人有关于此的看法，实乃这一问题的思想史。钱钟书常以他人言，代自己言。从这个意义上说，钱钟书的诗歌价值论美学，是活跃的诗学思想解释史或活泼泼的诗歌思想评论史。

5.2.3 诗思史乐与中国士大夫飘逸的生命价值理想

钱钟书论诗，粗看似无选择，实际上，他所论的诗绝不是任性而为，而是巧妙地服务于他的总体诗学构想，所以，他对诗学的相关问题几乎全有探讨。首先，钱钟书重点讨论了诗歌与历史学之关系。诗歌与历史学分属两个不同领域，诗歌主宰情感思想领域，历史学主宰历史文化理性生活领域。诗歌服务于生命情感，而历史学服务于科学理性认知；所以，诗歌与历史学有着明显的区别，故此，钱钟书主张以诗歌的方法来解释诗歌，而反对以历史学的方法来解释诗歌，因为以历史学方法来评价诗歌，诗歌就失去了其根本价值和意义。诗是自由的情感与思想的表达，也是特定历史时期生活与文化作用的结果，因而，诗人总是直接或间接地反映或表达着自己对历史生活与文化的理解，留下了特定历史时代的文化生活烙印。理性主义者或历史主义者，无论是解诗还是作诗，过分要求诗歌向历史学习，或者，以历史评价标准来要求诗歌，对此，钱钟书是极力反对的。钱钟书认为，"夫物之本质，当于此物发育具足，性德备完时求之。苟赋形未就，秉性不知，本质无由而见。此所以原始不如要终，穷物之几，不如睹物之全。盖一须在未具性德之前，推其本质；一只在已具性德之中，定其本质。""若此士所云，古本无诗，所谓诗者，即是史记，则必有诗，方可究之本质；诗且未有，性德无丽，何来本质。""厥物本无，而谓其质已有，此佛所斥'撮摩虚空'，诗人所嘲'宵来黑漆屏风上，醉定卢仝月蚀诗'。复次，诗

① 钱钟书：《谈艺录》，第150页。

者，文之一体，而其用则不胜数。先民草昧，词章未有专门，于是声歌雅颂，施之于祭祀、军旅、婚媾、宴会，以收兴观群怨之效。记事传人，特其一端，且成文每在抒情言志之后。”“赋事之诗，与记事之史，每混而难分，此士古诗即史之说，若有符验。然诗体而具纪事作用，谓古史即诗，史之本质即是诗，亦何不可。论之两可者，其一必不全是矣。况物而曰合，必有可分者在。谓史诗皆兼诗与史，融而未划可也。谓诗即以史为本质，不可也。说诗即是史，则本未有诗，质何所本。若诗并非史，则虽合于史，自具本质。无不能有，则即非彼。若人之言，迷惑甚矣。更有进者，史必征实，诗必凿空。古代史与诗混，良因先史识犹浅，不知存疑传信，显真别幻。号曰实录，事多虚构，想当然耳，莫须有也。”“由是观之，古人有诗心而缺史德。与其曰：‘古诗即史’，毋宁曰：‘古史即诗’。此《春秋》作于《诗》亡之后也。”① 这些论述，皆显示了诗歌的独特思想价值。

为此，钱钟书还就诗歌与历史对真实的看法进行了比较研究。诗歌与历史关系中的真实性问题，历来是争论之要点。就真实问题，钱钟书也有高论，他说：“人之言行不符，未必即为心声失真。常有言出于至诚，而行牵于流俗。蓬随风转，沙与泥黑；执笔尚有夜气，临事遂失初心，不由衷者，岂惟言哉，行亦有之，安知此必真彼必伪乎。”“见于文者，往往为与我周旋之我；见于行事者，往往为随众俯仰之我。皆真我也。身心言动，可为平行各面，如明珠舍利，随转异色，无所谓此真彼伪；亦可为表里两层，如胡桃泥笋，去壳乃能得肉。古人多持后说，余则愿标前论，是以有自讳自汙之士，有原心原迹之谈。”② 就真实问题，钱钟书还在《谈艺录》第47节谈到，他引诗说，“纪录纷纭已失真，语言轻重在词臣。若将字字论心术，恐有无边受屈人。”王荆公也说：“糟粕所传非粹美，丹青难写是精神。”钱钟书说，“即志存良直，言有征信，而措词下笔，或轻或重之间，每事迹未讹，而隐几微动，已渗漏走作，弥近似而大乱真。”他还引《河南程氏遗书》

① 钱钟书：《谈艺录》，第38—39页。

② 同上书，第164页。

说:“伟录语言,得其言未得其心,必有害理。孔门亦有是患。”《朱子语类》卷九七论二程也说:“游录语慢,上蔡语险,刘质夫语简,永嘉诸公语絮,李伯端语弘肆。”钱钟书对此评价道,“夫诸君既非转益多师,又皆亲承咳唾,而词气之差,毫厘千里,读者若有山头亿子厚,水底百东坡之想。其故何哉。一言也,而旁听之心理资质不同,则随人见性,谓仁谓知,遂各分别。一人也,而与语者之情谊气度有差,则因势利导,横说竖说,亦以大殊。施者应其宜,受者得其偏。孰非孰是,何去何从,欲得环中,须超象外。此所以尽信书者,未可尚论古。”[①] 基于此,他认为,“吴氏谓正人能作邪文,魏氏及遗山皆谓邪人能作正文。”“固不宜因人而斥其文,亦只可因文惜其人,何须固执有言者必有德乎。”[②]

在涉及历史与文学之关系问题时,钱钟书还不忘讨论“六经皆史”这一说法的思想意义。就六经皆史这一问题,他也有一段思想史的考述,他说:“阳明之说最为明切。”略谓:“以事言曰史,以道言曰经。事即道,道即事。春秋亦经,五经亦史。易是庖牺之史,书是尧舜以下史,礼乐即三代史。史以明善恶,示训戒,存其迹以示法”云云。这里,“春秋亦经”,暗合董子《春秋繁露》之绪,“五经亦史”,明开实斋《易教》上之说。[③] “盖以经史判鸿沟也。程子亦以史为存迹示法,而异于阳明者:存迹示法,法非即迹,记事著道,事非即道。阳明之意若谓:经史所载虽异,而作用归于训戒,故是一是二。说殊浅陋。且存迹示法云云,只说得事即道,史可看做经;未说明经亦是史,道亦即事,示法者亦只存迹也。尝试言之。道乃百世常新之经,事为一时已陈之迹。”“是则以六经为存迹之书,乃道家之常言,六经皆史之旨实肇端于此。经本以载道,然使道不可载,可载非道,则得言忘意之经,尽皆记言存迹之史而已。且道固非事,然而孔子言道亦有‘命’,道之‘坠地’,人之‘弘道’,共昌明湮晦,莫非事与迹也。道之理,百世不易;道之命,与时消长。此宋儒所以有道统之说,意谓人事嬗递,初无

① 钱钟书:《谈艺录》,第160页。
② 同上书,第161页。
③ 同上书,第264页。

间断，而斯道之传，每旷世而后续，经世而史矣。”[①] 钱钟书认为，“夫言不孤立，托境方生；道不虚明，有为而发。先圣后圣，作者述者，言外有人，人外有世。典章制度，可本以见一时之政事；六经义理，九流道术，征文考献，亦足窥一时之风气。道心之微，而历代人心之危著焉。故不读儒老名法之著，而徒据相斫之书，不能知七国；不究元祐庆元之学，而徒据系年实录，不能知两宋。”[②]

其次，钱钟书着重讨论了诗与乐之关系。论及诗乐之关系，他先引焦理堂之说，“不能已于言，而言之又不能尽，非弦诵不能通志达情。可见不能弦诵者，即非诗。周秦汉魏以来，至于少陵、香山，体格虽殊，不乖此旨。晚唐以后，始尽其词而情不足，而诗之本失矣。然而性情不能已者，不可遏抑而不宣，乃分而为词，谓之诗余。诗亡于宋而遁于词，词亡于元而遁于曲。”[③] 与通常人们所言诗与乐之紧密关系不同，钱钟书并不是一味地赞扬诗与乐之联系，相反，他认为，诗与乐之分离，从艺术形式上说是其必然，但是，诗与乐，在其内在精神上又有其本质而必然的联系。钱钟书指出，“近有选词者数辈，尚力主弦乐之说，陷民渔仲、理堂见地相同。前邪后许，未之思尔。诗词曲三者，始皆与乐一体，而由浑之划，初合终离。凡事率然，安乐独外。文字弦歌，各擅其绝。艺之材职，既有偏至；心之思力，亦难广施。强欲并合，未能兼美，或且两伤，不克各尽其性，每致互掩所长。即使折中共济，乃是别具新格，并非包综前美。”[④]这就是钱钟书的诗乐观，应该说，这种看法，相当符合艺术的实际。

第三，钱钟书也认真讨论了诗与画之关系。就诗画问题，在《中国诗与中国画》中，钱钟书有详论，“和西洋诗相形之下，中国旧诗大体上显得情感不奔放，说话不唠叨，嗓门不提得那么高，力气不使得那么狠，颜色不着得那么浓。在中国诗里算是浪漫的，和西洋诗相形之下，仍然是古典的；在中国诗算是痛快的，比起西洋诗，仍然不失为含蓄的。我们以为词

---

① 钱钟书：《谈艺录》，第265页。
② 同上书，第266页。
③④ 同上书，第27页。

华够鲜艳了,看惯粉红骇绿的他们还欣赏它的素淡;我们以为直恁想喉咙了,听惯了大声高唱的他们只觉得低言软语。同样,束缚在中国旧诗传统里的读者看来,西洋诗里空灵的终嫌着痕迹、费力气,淡远的终嫌有烟火气、荤腥味,简洁的终嫌不够惜墨如金。这仿佛国际货币有兑换率,甲国的两毛钱折合乙国的一块大洋。"[1] 钱钟书看到,"在中国文艺批评传统里,相当于南宗画风的诗不是诗中的高品或正宗,而相当于神韵派诗风的画却是画中高品或正宗。旧诗或旧画的标准分歧是批评史里的事实。我们首先得承认这个事实,然后寻找解释。鞭辟入里的解释,而不是举行授予空洞头衔的仪式。"[2] 他以苏轼的说法为例,"吾观画品中,莫如二子尊。吴生虽妙绝,犹以画工论;摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言。"对此,钱钟书申述道,"以画品论,吴道子没有王维高,但是,比较起画风和诗风来,评论家把画工吴道子和诗王杜甫归为一类。换句话说,画品居次的吴道子的画风相当于最高的诗风,而诗品居首的杜甫的诗风相当于次高的画风。"[3]

从钱钟书有关诗与史,诗与乐,诗与画等相关问题的讨论中,可以看到,他的诗学对中国诗歌创作中所涉及的全部重要问题都进行了深入而细致的研究与解释。他的诗分唐宋理论,只有放置到具体的思想艺术文化语境中,才能理解到它的自由思想价值。

5.2.4　诗言神秘与中国文学的神秘主义想象原则

钱钟书在讨论诗歌时,从不坚持科学主义的诗学解释立场,相反,他更重视自由主义的诗学解释立场,所以,他的诗学对性灵思想、神韵思想和神秘论的诗学思想极其重视。他认为,"神韵乃诗中最高境界,余亦谓然。""故无神韵,非好诗;而只讲神韵,恐并不能成诗。"从《沧浪诗辩》中的有关论述出发,钱钟书以为,"神韵非诗品中的一品,而为各品之恰到好

---

① 钱钟书:《七缀集》,上海古籍出版社 1994 年版,第 16 页。
② 同上书,第 27 页。
③ 同上书,第 25 页。

处，至善尽美，选色有环肥燕瘦之殊观，神譬则貌之美而赏玩不足；品庖有蜀腻浙清之异法，神譬则味之甘而余味不尽也。必备五法而后可以列品，必列九品而后可以入神。优游痛快，各有神韵。"① 与此同时，他还认为，"古之谈艺者，其所标举者皆是也；以为舍所标举者，诗无他事，遂取一端而概全体，则是者为非矣。诗者，艺之取资于文字者也。文字有声，诗得之为调为律；文字有义，诗得之以侔色揣称者，为象为藻，以写心宣志者，为意为情。及夫调有弦外之遗音，语有言表之余味，则神韵盎然出焉。""人之嗜好，各有所偏。好咏歌者，则论诗当如乐；好雕绘者，则论诗当如画；好理趣者，则论诗当见道；好性灵者，则论诗当言志；好于象外处悬解者，则谓诗当如羚羊挂角，香象渡河。而及夫自运谋篇，倘成佳构，无不格调、词藻、情意、风神，兼具各备，虽轻重多寡，配比之分量不同，而缺一不可焉。"② 这种诗歌价值论美学观念，既根源于古典中国诗歌传统，又融入了西方诗歌的神秘主义体验精神，显示出钱钟书对诗歌艺术价值的自由理解。

钱钟书说，"夫悟而曰妙，未必一蹴而至也；乃博采而有所通，力索而有所入也。学道学诗，非悟不进。""可见诗中解悟，已不能舍思学而不顾；至于证悟，正自学中来，下学以臻上进，超思与学，而不能捐思废学。犹夫欲越深涧，非足踏实地，得所凭借，不能跃至彼岸；顾若步步而行，趾不离地，及岸尽裹足，惟有盈盈隔水，脉脉相望而已。"③ 他还说，"夫直写性灵，初非易事。性之不灵，何贵直写。即由其虚生白，神光顿朗，心葩忽发，而由心至口，出口入手，其果能不烦丝毫绳削而自合乎。心生言立，言立文明，中间每须剥肤存液之功，方臻掇皮皆真之境。""今日之性灵，适昔日学问之化而相忘，习惯以成自然者也。神来兴发，意得手随，洋洋只知写吾胸中所有，沛然觉肺肝所流出，人己古新之界，盖超越而两忘之，故不仅发肤心性为我，即身外之物，意中之人，凡足以应我需、牵我情、供我用

---

① 钱钟书：《谈艺录》，第40—41页。
② 同上书，第42页。
③ 同上书，第98—99页。

者，亦莫非我所有。"[①] 这些论述，都相当辩证，体现了中国古典诗歌价值论美学的妙趣与神思之境。

值得重视的是，在《谈艺录》第 88 节中，钱钟书从法国神甫白瑞蒙(Henri Bremond)《诗醇》一书谈起，认为"其书发挥瓦勒利(Valery)之绪言，贵文外有独绝之旨，诗中蕴难传之妙，由声音以求空际之韵，甘回之味。举凡情景意理，昔人借以谋篇托兴者，概付唐捐，而一言以蔽曰：诗成文，当如乐和声，言之不必有物。陈义甚高，持论甚辩"。钱钟书追述了这一思想发展的历史线索，又特别谈到克洛岱尔(Paul Claudel)。他说："克洛岱尔谓吾人性天中，有妙明之神，有智巧之心，诗者，神之事，非心之事，故落笔神来之际，有我在而无我执，皮毛落尽，洞见真实。与学道者寂而有感、感而遂通之境界无以异。""艺之极致，上诉真宰，而与造物者游，声诗也而通于宗教矣。"看来，钱钟书对中西诗艺这一神秘特质颇为欣赏。在他看来："诗人之与神秘，特有间未达。读者奇文欣赏，心境亦遂与祈祷相通云。"与此同时，他还将这种诗学取向与德国浪漫派相比较，特别申引诺瓦利斯(Novalis)的《碎金集》中的诸篇什予以说明。诺瓦利斯提出："诗之感通于神秘之感，皆精微秘密，洞鉴深隐，知不可知者，见不可见者，觉不可觉者。如宗教之能通神格天，发而为先知预言也。""真诗人必不失僧侣心，真僧侣亦必有诗人心。"在追踪这一思想过程时，钱钟书特别指出："抑德国浪漫派先进之说，源出于普罗提诺(Plotinus)。普罗提诺，西方神秘主义之大宗师，其言汪洋芒忽，弃智而以神遇，抱一而与天游，彼土之庄子也。白瑞蒙虽基督教神甫，而所主张，实出于教外别传。诗醇中固未道普罗提诺，顾为其支与流裔，则无疑义。"钱钟书对普罗提诺称赏有加，他说："普罗提诺则不然。以为世间万相，皆出神工而见天心，正可赖以为天人间之接引，乌可抹杀。故作书深非宗教家之断视绝听，空诸缘蕴。而谓好声色藉感官之美，求道理者以思辨之术，莫不可为天人合一之津梁。普罗提诺之所以自异于柏拉图者，在乎绝圣弃智。柏拉图之理(Idea)乃以

---

① 钱钟书：《谈艺录》，第 206 页。

智度；普罗提诺之一(One)，只以神合。必须疏沦而心，澡雪而精神，掊击而智，庶几神明往来，出人入天。白瑞蒙之论旨无不于焉包举矣。然则穷其根底，白瑞蒙与德国浪漫派先进同出一本，冥契巧合，不亦宜乎。"[①] 钱钟书深知西方诗歌价值论美学的神秘主义妙趣，所以，在此，他极力使中西诗歌价值论美学形成沟通，其实，两者之间还是有本质分界。

钱钟书说，"此数家言，派别迥异，平时持论，或相矛盾攻错；又立其说，不为宗教。蚌镜内照，犀角独喻，乃出而与宗教中神秘经验吻合，岂神秘经验初非神秘，而亦不限于宗教乎。与白瑞蒙论诗始合终离之瓦勒利(Valery)，言艺术家制作，锲而不舍，惨淡经营中，重重我障，剥除无余，而后我之妙净本体始见，则又与白瑞蒙不求合而合。突然袭击则神秘经验，初不神秘，而亦不必为宗教家言也。除妄得真，寂而忽照，此即神来之候。艺术家之会心，哲学家之悟道，道家之因虚生白，佛家之因定发慧，莫不由此。"[②] 世间学问所证，至有我无我、在我非我而止。心宗神秘家言，更增无我乃有本我，非我而是真我一境，《奥义书》所谓"我即梵"，释氏所谓"不于心外见法"，故白瑞蒙谓诗秘为未足具之神秘也。钱钟书也认识到，"盖世间宗教注重虚静，面壁绝缘，以见不断减之清净自性，如净眼人，远离眩翳，以见净眼本性。先伏一法身真我，故虽破我而仍归于我耳。夫洗心藏密，息思止欲，乃有意求无意，决心息欲心，如避影而走日中。"[③] 所以，钱钟书很同意布莱克的话"一切情感，充极至尽，皆可引人入天"[④]。"往日浪漫主义论师尝谓，抒情诗之谋篇悉符辩证法之自正而反而合，其拈示情感之辩证法，亦亲切著名矣。"[⑤]

从这些论述可见，钱钟书的诗学或诗歌价值论美学由具体进入抽象，由本体上升到大道，出入于诗歌历史与美学之间，对中国诗歌进行了全方

① 钱钟书:《谈艺录》,第268—274页。
② 同上书,第280页。
③ 同上书,第282页。
④ 同上书,第288页。
⑤ 同上书,第622页。

位的思想观照，不仅形成了基于感性具体诗歌鉴赏的诗学思想，强调突出了中国诗歌艺术的特点，而且与西方诗学思想形成了会通，其诗学沉潜涵咏的思想意义是跨越时代的。从《谈艺录》与《管锥编》的自由而开放的谈论中，可以看出，钱钟书的诗学思想，是活的诗学思想，而不是死的诗学思想，是有发现有创造的诗学思想，而不是一味坚持陈说死守旧义的诗学思想，更不是翻译的诗学，也不是道听途说的诗学。应该说，这是源自对中国诗歌艺术的深刻把握，源自对西方诗歌的深刻理解的诗学。钱钟书构建了中国的自由开放的创造性诗学，他的思想，将在相当长的时期内真正对中国诗学起到促进作用，从价值论美学的自由构建意义上说，由中国古典诗歌或诗学传统出发，可以发掘极有价值的诗歌美学思想，并最终确立独特的民族诗歌美学价值观念。

第三节 杨绛与宗璞诗思的现实体验与内在价值导向

5.3.1 生命的悲痛与知识者对美德伦理和社会正义的坚守

从自由意义上说，现代价值论美学，在自由知识分子的思想信念中，成了最为根本的支撑，它不仅把古典与现代打通，不仅把儒家和道家打通，也从浪漫主义意义上把中西价值论美学的散文小说诗思打通了！从杨绛与宗璞的散文小说诗思中，分析现代价值论美学的精神导向，对于理解艰难岁月里知识分子的生命价值信仰与审美价值信念，具有重要的意义。生命的神圣价值观念，在许多作家心中是不可摧毁的，正如阿罗频多所言："理想和理想家皆必须有；理想乃人生之滋味与菁液，理想家乃人生目的之最高强的揣度者，佐助者。"① 只有坚守纯洁的自由理想，才能创

① 阿罗频多：《神圣人生论》，中国社会科学出版社 1981 年版，第 28 章。

造出真正的艺术。然而，在特定的时代，捍卫这种神圣价值观念却需要极大的勇气，例如，史无前例的“文化大革命”，知识分子遭受了巨大冲击。知识分子长期形成的生命自由价值观念，在这一时期受到激烈批判，个人的自由被剥夺，生存的权利受到威胁，生命的价值被否定。如何在这种动荡的时代继续坚守自我心中的价值观念？对于自由的知识者来说，确实面临着巨大的挑战。中国现代作家中许多人都经历了这种巨变，而且，心灵拥有丰富的体验和认识，这种体验和认识，因为亲历而具有重大的历史现实意义，因此，以杨绛和宗璞对生命价值的散文沉思作为例证来分析，可能会对理解生命存在的价值论美学提供启发。当然，把杨绛和宗璞放在一起加以比较，未必合适，因为他们的创作和身份体验，并不具有必然而内在的联系，不过，在这种随机的联系中，至少，可以从这两位散文家的创作表达中，理解中国知识分子的心路历程，特别是价值迷惘与价值体认的重要意义。

杨绛和宗璞的散文小说诗思，可以视作这段特殊心灵历史与价值认知的写真；这种真实的记录，丰富了我们对中国传统价值观念的深刻理解，丰富了我们对中国真正的知识分子的人格精神的理解。散文小说诗思的自由形式，是对生命的复杂形式的捕捉和感悟，源远流长的中国散文小说诗思，一直是作家生命表达的重要形式。那从心灵深处流出的酣歌，是作家真情实感的放纵，没有虚构，没有矫饰，那些零篇短简的汇合，往往可以透视作家的心路历程和精神向度。杨绛和宗璞的散文小说诗思，把知识分子存在的勇气与人格精神的自律统一了起来，因为勇于探索和思考的心灵，总是乐观地对待生活中的悲喜剧，不惜一切地捍卫高洁的自由人格与良知价值信仰的意义，时刻不忘引渡人们超越那愚昧和专制的苦难。沉重而又悲怆，乐观而又勇敢，“一切应当为神圣者而为，一切皆应当指向神圣者”。在此，价值论美学的生命依归，获得了深刻说明。

杨绛和宗璞的散文小说诗思，浸透着浓郁的悲喜剧因素，因为她们把普通人心灵深处呻吟的，诸如“活着真难”、“活着太累”的情感，用真挚而又悲怆的文字诉说出来。她们对人的存在处境所作的朴素表述，包孕着

深度的人生体验和文化体验，这种体验的情感化，调动我们重新评价生活的价值，反思人的生命行为的意义。生活是一支悲壮的乐曲，弹奏这支乐曲需要信心、勇气和力量；生活是一枚橄榄果，只有细细咀嚼才能品尝出滋味。杨绛与宗璞以全部的勇气正视生活，以散文小说诗思的方式表达她们的精神哲学。从生命价值体验意义上说，杨绛与宗璞总是从积极意义上去肯定人生，她们出生于高级知识分子家庭，享受过生活的欢腾与自由；这种自由的生活，教会了她们生活的勇气，向上而不是沉沦。知识分子的独立自由人格理想，教会了她们正直地无私地生活，正是这种坚定的信念，支撑着她们的探索。无论是顺境，还是逆境，总不愿失去存在的勇气和独立的人格追求，所以，杨绛与宗璞的散文小说，总是试图以喜剧精神冲淡生命悲剧。然而，由于她们特殊的时代经历，她们的散文小说诗思，总包含着理性的苦涩。杨绛与宗璞，很早就开始了散文小说诗思的写作，但是，她们散文小说诗思真正成熟，是在中年过后。在体验过人世的悲欢离合和世态炎凉后，提笔所写的散文小说，理所当然具备了复杂的生活容量。当她们的笔触以家庭为背景展开时，我们看到她们对亲人和生命的理解与阐释是那么深情和热忱，她们把亲人的喜怒哀乐写出来，给予人们深刻的人生启悟，“真”字和“情”字贯穿始终，因为亲人之间拆除了“假面”，他们之间消除了观照的距离。惟其如此，其知愈深，其情愈真，描写也就愈动人。不仅如此，杨绛和宗璞，从理性的视角对亲人的观照，可以视为这种散文小说诗思方式的典范。生命价值体验，在散文家的自由诗思中，紧密联系着个体生命活动的心灵记忆，他们一直都在探索着人，探索着自己，探索着自己与民族文化的价值和命运。他们有着对生活的乐观期待与良知呼喊，但是，又无法改变时尚的政治价值法则，只有对心灵自由价值的呼唤，他们的呐喊，具有特别的心灵启示意义。他们坚守记忆，坚守情感表达，在这种坚守背后，只为了传达真正自由的生命存在价值和意义。作家的特殊敏感，决定他们对存在的悲喜剧体验。杨绛与宗璞的内心世界，始终充满着仁爱的同情，这使她们尤其关心亲人的命运，因此，在亲身体验压抑、痛苦、孤独、沉闷和恐怖时，亲人之间的相互理解

和爱成了支撑她们、鼓舞她们勇敢生存下去的巨大力量。

在价值论美学的沉思中，杨绛写对亲人的感激与理解，在感性与理性交融的散文小说诗思中，具有特别的美学意义。杨绛对青少年时代的家庭回忆和情感记忆，既是对亲人不断的追思，又是对人生悲喜剧的沉重感叹。无法想象的生活，无法避免的悲剧，无法挽回的自由，无法改变的历史如同一团乱麻，绞在杨绛的情感记忆中。生命是多么奇妙而又复杂啊！在杨绛所写的散文小说诗思中，关于亲人的忆念是从父亲、姑妈和姐妹以及丈夫这几个视点展开的。不同的视点，决定了杨绛的不同情感态度。她对父母，充满理解与尊敬；对姑妈，在误解中寄托深厚的同情；对姐妹和丈夫，充满欣赏与肯定。“人情练达即文章”，杨绛这些散文小说的诗思，我们不能简单地理解为作家生活传记，其中，还有更为深邃的东西。从《将饮茶》、《干校六记》、《乌云和金边》中，我们已经深入地理解了杨绛散文小说诗思所具有幽默智慧、生存智慧。知识和年龄、思想与勇气培养了杨绛的达观和多谋善断，也较早地把杨绛从妇女的重轭下解放出来，这促使她有自由时间和自由工作，从而具备了自由人格。散文文体，使得知识者的生命审美价值的沉思，具有特别的意义，这不是虚构，而是真实的历史记忆与情感反思，生命的苦难，不是为了简单的记忆，而是为了进行最内在的思想与价值警醒。杨绛在分析自己的个性时，非常感激她父亲所给予的开明教育，所以，她对父亲唯有理解和尊敬，却没有责备和遗憾。她用寥寥几句话，便勾勒出了父母的情感生活图影。“他们谈的话真多，过去的，当前的，有关自己的，有关亲戚朋友的，可笑的，可恨的，可气的……两人一生中长河一般的对话，听起来好像阅读拉布吕耶尔的《人性与世态》。”① 她把父亲的幽默自由个性，贯穿到她的散文小说诗思之中，处处显得妙趣横生。父亲顽童时期、青年时期和中年时期的幽默的“狡狯”，点缀在多变的叙述中，导致散文小说诗思流动而又生气勃勃。这是最亲切的生命价值论美学反思，在这种自由诗思中，什么是美，什么是欢乐，什

① 《杨绛散文》，浙江文艺出版社 1994 年版，第 85 页。

么是自由，早就得到了丰富而具体形象的美学表达，充满着情感体验，但不是抽象的概念。

本来，散文小说诗思一般不必引经据典，但是，切近人物传记的散文小说诗思，杨绛不惜打破常规，为了增加其真实性，她引经据典，但引而不繁，点到为止，根本不影响散文小说诗思的冲淡气氛。她的散文小说诗思似乎慢慢道来，又似乎是走马灯式的快节奏：因为语调平和，构成的信息量大；因为短言短语，可以在不同年龄的读者那获得相应的共鸣。这也是散文小说诗思的快慢节奏的相对论，杨绛深通此理。她写自己的父亲，她不仅叙父亲的言行，又旁敲侧击，引证自己丈夫和朋友的对话，增添了一层神秘。在她的散文小说诗思中，她的父亲并未正面出场，实质上，是杨绛与自己的心灵对话，与自己的朋友对话，借此凸现父亲的精神肖像。她在叙述行程中，不时地穿插一些与父亲的对话片断，从而凸现典型的儿女眼中的父亲形象。对父母充满爱和尊敬的作家，自然不愿写父母的怪癖和隐私了，事实上，也不可能知道这些事，因为父母对子女是绝对封闭的，所以，这个隐私世界被遮掩。有尊严与理性的父母，皆不会把隐私世界有意展示在孩子面前，甚至可能永远是秘密。杨绛对父亲的散文诗思叙述中，也尽量回避对父亲的隐私的描写，迥异于卡夫卡给父亲的信。正因为如此，杨绛特别突出父亲的人格，“我父亲又喜欢自称‘穷人’。我从父母的谈话里听来，总觉得穷人是对当时社会的反抗性自诩，仿佛是说，‘我是穷人，可是不羡慕你们富人’。”至少，回忆她的父亲母亲，杨绛是欢乐的，一往情深的。“我们不论有多少劳瘁辛苦，一回家都会从说笑中消散。”[①]这就是家庭的魅力，也是散文小说诗思的独特意境。这里，有对生命存在价值论美学的独有之思，亲情与友谊，这就是最高的生活价值，追求这种亲情与友情，就是最高的价值信守，背离这种价值信仰，就是对生命的背叛。

散文小说的诗思不必虚构，只需通过真实体验，借此表达作家对生命

① 《杨绛散文》，第 110 页。

的真正理解，杨绛的叙述散文和小说诗思，达到了还原生活重建生活并反思存在的真实高度。她写父亲，不是给他写传，不是客观科学地评价他，不是对他进行歌颂，而是写出情感记忆中的父亲，儿女不会忘记的父亲和真正理解了的父亲。即使把微不足道的小事夸大，这都是情理之中的事，这就是杨绛散文小说诗思的智慧，这就是杨绛的生命观念。她的姑妈杨荫榆，是很有争议的人物。在几篇散文的诗思中，鲁迅曾毫不留情地抨击过杨荫榆，说她对学生阴鸷而冷酷，但是，在杨绛的充满理解的散文小说诗思叙述中，却寄托了对姑妈的深厚同情。误解与同情的复杂心情，在杨绛的散文小说诗思中，得到了出色的表达，她把杨荫榆的悲剧，放到了更为复杂的历史文化环境中进行表达，具有陌生化的震撼力。杨绛的生花妙笔是奇特的，她的叙事基点是："我不喜欢姑妈，姑妈也不喜欢我"；这种叙事基点，易于与读者的视野重合，这种不喜欢又植根于"误解"中，而在"理解"之后，便对姑妈的悲剧产生同情。她在叙事中，揭开了姑妈的不为人知的遭遇：婚姻不幸，留学的艰难，女性的牺牲，保守的悲剧。她渐渐宕开笔，写姑妈的婚姻屈辱和矢志求学，突出其叛逆精神。由叛逆而保守，根源于杨荫榆的深刻的封建意识，她对晚辈的爱都是变形的，更何况她对青年沉重的压制。这样，杨荫榆的生命悲剧，就不仅是人格的悲剧，而且是文化的悲剧，它造成了姑妈的悲剧个性和变态心理，显然，这种理解，真正揭示了中国文化的悲剧和妇女的屈辱命运。于是，杨绛的理解，就不再从反面入手，而是从正面入手，为姑妈重新画像。由写杨荫榆连带写她所有的姑妈，在对比中，写出姑妈青年时代的美丽。写人带出"一家人"，"一家人"眼中的姑妈，我眼中的"一家人"，杨绛的笔显得开阔而又富裕。"三姑母是独身女人，生活中又要充当男人的角色，而身份又是女人，这样奇怪的矛盾，特别是她那喜欢责人，又容易上当，容易被人利用的性格，还是出于女性的弱。孩子们也不喜欢她，她是被遗忘的人"①。在亲人中不被理解和被歧视咒骂，杨荫榆的悲剧是沉重的。唯有杨绛，出于女人和亲人

---

① 《杨绛散文》，第 161 页。

的双重理解,才会把杨荫榆的悲剧写得这般震撼人心。我们只要不被杨绛的幽默外表所迷惑,她那深度的悲凉体验还是可想而知。这就是散文的力量,只有亲切而美丽的情感记忆,只有对真实与感情的坚守,在这种心灵的自由证明中,生命存在的价值论美学,通过亲切和友情,释放出自由美丽的光辉。

杨绛叙写亲人的散文小说带有特有的轻松活泼,特有的幽默,其中也不乏自得的苦涩。她的文字初读要笑,细读就会哭。如果只从她的散文小说诗思中读出"笑",那是没有登堂入室的表现;只有从"笑"中读出"哭",才契入杨绛的心灵深处。她的文笔,喜欢用短句子,像讲故事似的又穿插一些轻松的评论和独白,她回忆父亲的散文小说和诗思叙述,不是一本正经地,而穿插趣闻逸事、生活琐状、对话情态,把父亲写活,这其中凝聚着家庭的生活智慧与和乐风范。杨绛最善于利用方言构成的智慧和方言所蕴藏的特殊文化内涵以及方言的喜剧效果达成散文小说诗思的魅力。我想,杨绛回忆亲人的时候,心中一定充满着甜蜜的激情、充满喜乐的光辉。从散文中,更容易理解生命存在的价值论信仰,它使理论变得如此富有人情味,它使价值信仰变得如此与生活相亲近。

宗璞与杨绛的性格气质不同,因此,宗璞对亲人的怀念,在散文小说诗思中,具有独特的韵致。任何作家的散文小说诗思,总是愿意从亲人身畔穿过,宗璞的散文小说诗思,虽然没有杨绛的古朴感,也许由于她受到父亲深厚的哲学熏陶,所以,她关于亲人的散文小说诗思,相对显得比较拘谨理性而深邃。她关于父亲、母亲、弟弟的散文诗思叙述,缺乏杨绛的开阔、风趣和变化,但是,宗璞的散文诗思个性,却并未因此而消失。宗璞怀念亲人的散文小说诗思,不是以家庭为中心展开,她喜欢不枝蔓,不拖沓,紧凑而又单纯的写法。写人就专写人,简洁而又明晰,她所传达的氛围和环境,相对说来,显得单纯明快一些。宗璞的个性里,严肃认真的成分占据主导,她更多的是让生命哲学的理性主导自己个体的诗情记忆,她通过个体生命记忆,力图证明生命存在的神圣价值。在散文中,作家一直都在诠释最基本的道理,作为知识分子,应该如何承载着自己的责任,在

价值颠覆的时代，如何坚守生命存在的良知，为了民族国家，他们坚守着责任与勇气，保持个体生命的良知。所以，她就难得有杨绛的幽默和乐观情调。她长久地受哲学家庭的影响和熏陶，其散文小说诗思，自然就富有沉思性。她的《哭小弟》，理性色彩浓重，把小弟之死与知识分子的命运联系起来，成为宗璞这篇散文小说诗思的核心主题。“我哭小弟。我要哭那些没有见诸报章的过早离去的我的同辈人。我哭我们这迟开而早谢的一代人”，从中，你可以看到：宗璞散文小说诗思的悲剧意识，是外露的、庄严的。《恨书》中写出知识分子特有的悲剧情结，“但我毕竟神经正常，不能真把书全请出门，只好仍时时恨恨，凑合着过日子”。这不只是恨书，而是悲叹百无一用的书生命运。她曾借父亲之口写出她母亲、祖母和自己三代人的命运，无疑，这是对亲人的深情怀念。从这种理性的叙述中，她透露出，人的成功需要多少人的牺牲和关怀。从她对弟弟和母亲的叙述中，可以看到，宗璞的散文小说诗思，充满强烈的理性反思精神，正是在这种理性反思中，她不断确证，生命存在的良知价值与自由信仰价值，这种理性反思精神，甚至与日常生活的情感记忆材料不相调和。宗璞急于表达内心的信念和对真理的理解，所以，她的怀人记事散文和小说诗思并不丰厚细腻，但是，她的情感总是由个人扩展到人类。

宗璞的散文小说诗思的长处是杨绛的短处，而杨绛的长处又是宗璞的短处，正是在这复杂的比较观照中，她们的独特的散文品格以及对生命存在价值的个人性理解更值得重视，生命因为这种自由而丰富的情感性体验显示出特别的意义。通过杨绛的散文小说诗思，我们认识了一种历史，一段文化，个人的生命悲喜剧；通过宗璞的散文小说诗思，我们认识到知识分子的奇特命运和社会理想。杨绛幽默、乐观，充满文学智慧，富有同情心；宗璞清丽、凝重、庄严，关心知识分子的命运，充满哲学智慧。一是文学智慧，一是哲学智慧，都是人生智慧的不同闪光，这也是她们家庭文化的投影。无论如何，在这些散文小说诗思表述中，突出地表达了她们的生活信念和价值取向，体现了她们对自我价值观念的肯定和对亲人的情感信任。这种乐观自责情调，正是知识分子生存的勇气所在，因为她们相

信真、善、美，相信正义，而且相信真理必将战胜谬误，美必将战胜丑，正义必将战胜邪恶。正因为具有这种坚定的信念，她们才勇敢地探索与写作。

5.3.2　以学术为生命与独善其身的坚贞信念

在杨绛与宗璞的散文小说诗思中，那种特有的文化精神，增添了散文小说诗思的深刻意蕴，这种精神意蕴，与她们的沉思遐想的文化品格相关。她们肯定文化创造与精神探索的独立价值，展示出：生命存在的悲剧性与喜剧性，不只是贯穿在个人的历史命运之中，而且，也贯穿在民族的文化历史命运之中。这种精神，突出地体现在钱钟书和冯友兰的文化探索和哲学探索之中。杨绛与宗璞以特殊身份，通过散文小说诗思的方式，传达了其中的深层内涵。可以说，杨绛叙述丈夫的散文小说和宗璞记叙和怀念父亲的散文小说，以不可替代的文学视角，不自觉地写成了独特的“钱钟书论”和“冯友兰论”，雕塑了钱钟书和冯友兰的文化肖像。杨绛笔下的钱钟书形象，为我们透视钱钟书的文学创作提供了重要视角。宗璞笔下的冯友兰形象，则为我们提供了认识思想家的重要视角。可以说，她们以自己的生命体验和生命记忆，分别写出了钱钟书和冯友兰的心理世界，亦歌亦哭地表现出儒家人格和儒家性情乃是中国知识分子的生命根本和精神之魂。

杨绛对丈夫的散文小说诗思记述，运用了独特的视角：一是学术视角，二是情感视角，三是历史视角。当杨绛从学术视角切入对钱钟书的叙述时，她不可避免地要从《围城》入手。她并不对《围城》的主旨进行学术阐释，而是真实地再现钱钟书的创作生活，再现了他们的爱情生活。这种琴瑟谐和的情调本身，也就成为生命自由理想价值的追求和向往。“每天晚上，他把写成的稿子给我看，急切地瞧我怎样反应。我笑，他也笑，我大笑，他也大笑，有时我放下稿子，和他相对大笑。”这种笑的层次，这种笑的境界，这种笑的内涵，只有他们两心的情爱相知，其中，也间接透露了他们所共同追求的幽默效果。在散文的自由诗思中，杨绛让读者相信钱钟书的虚构和想象充满生活的乐趣，“创作的故事往往从多方面超越了作者本

人的经验。要从经验的故事追求作者的经验是颠倒”，这无疑是以独特的方式写的“虚构颂”。当钱钟书的《围城》发热发光之后，钱钟书的《谈艺录》、《管锥编》成为“神话”之后，他的朋友、学生、青年学者，形成了各种各样的关于钱钟书的“神话”和价值论美学阐释。在这一切声音之上，杨绛的发声是独特的真实的。她以散文小说诗思的叙述，最真实地展示了钱钟书的生活，她以夫人的身份和朋友的立场，披露了钱钟书真实的心灵世界。她真实地叙述了《围城》创作时的家庭生活和时代状况以及人物取材和构思经历，这是最真实的作家心灵的展示。杨绛的幽默风采，在情感视角观照钱钟书时充分展示着，她写道：“钱家人爱说他吃了痴姆妈的奶，有‘痴气’。我们无锡人所谓痴，包括很多含义：疯、傻、憨、稚气、孩子气、淘气等。”[1] 杨绛旁敲侧击，突出钱钟书智慧性的弱点，活脱脱地写出了钱钟书的独立不羁。这种“痴气”，与他人眼中的钱钟书具有“傲气”相反相成，造就出奇异的学者性格。夫妻的情感和谐中无事不谈。钱钟书的童年趣事，显然，是在多方面的闲聊中浮出并深记的，长久停留在杨绛记忆深处的往事，连同中年过后的练达，显得风雅多趣。杨绛在对钱钟书的情感记忆中，非常重视钱钟书的“才”。“那时商务印书馆出版的钱穆的一本书，上有钟书父亲的序文。据钟书告诉我，那是他代写的，一字没有改动”，这是写钟书的奇才怪才。“我常见钟书写客套信从不起草，提笔就写。八行笺上，几次抬头，写来恰好八行，一行不多，一行不少。钟书说，那是他父亲训练出来的，他额角上挨了不少‘爆栗子’呢！”[2] 这是达观的叙述者，在给来访的朋友介绍钟书的鬼才，这里，充满存在的怡然自得。从杨绛的叙述过程中，可以看到，这对夫妻作家的幽默是相互创造的。“我们俩日常相处，他常爱说些痴话，说些傻话，然后再加上创造，加上联想，加上夸张，我从中体味到《围城》笔法。”这些叙述，分明透露了这样的生命消息：无论是得意，还是失意，真正的知识者都不忘肯定自己的过去，

① 《杨绛散文》，第 175 页。
② 同上书，第 184 页。

肯定自己的才能,肯定自己生活的勇气。

真正能体现他们生存勇气的,还是从历史视角中观照钱钟书。杨绛和钱钟书,在"文化大革命"的动荡岁月,承受了残酷的精神折磨。当杨绛叙述到女婿被迫自杀时,自己被斗时,钱钟书被剃成"阴阳头"时,他们都不忘用幽默达观的态度来排解。两人相互依靠,坚定信念而不失去"存在的勇气",这是中国知识分子的正气歌,也是中国知识分子的人格理想放射的人格光辉。这种对时尚政治存在价值的抗拒,具有特别的意义,从散文的自由诗思中,应该看到,知识者的生命存在价值,自省而克制,他们无法直接挑战时代的政治生命价值或非自由的生命存在价值,但是,他们能够坚守生命存在的独立与自由,这其中,就呈现了知识者的价值信仰,即"达则兼济天下,穷则独善其身",保持生命存在价值的正直与勇气。杨绛以生命感受,几十年的深厚理解,写出了特殊而又平凡的钟书,写出了知识分子的创造智慧和生存勇气。在苦难的岁月里,钱钟书仍痴情于中国古典文学和中外文化比较,这种信念,正是来源于知识分子存在的勇气。杨绛以最真实生动的笔触,展示了高级知识分子之间的相互理解和相互关心,正好说明,真正的知识分子,真正具有自由人格的知识分子,不会放弃自我坚定的人生信仰。无论他们身处何种逆境,都会勇敢地创造和奉献。杨绛的散文小说诗思,能达到这种思想深度,既是出于深度体验的自觉,又是出于理性的呼唤。

宗璞比杨绛年轻,但她对中国现代社会的急剧变革一直忧心如焚,她从父亲身上看到了知识分子的特殊使命。事实上,儒家人格从精神深处指导着她们的生命价值取向。宗璞对父亲的人格精神素描并不完整,她对父亲无限敬爱。宗璞之所以没有长篇大论地叙写关于父亲的生活,是因为冯友兰其实也是散文小说诗思家。冯友兰的一生,皆沉浸在以诗性散文与诗思表达之中,他的生命哲学观念的创造,例如,《三松堂自序》和《三松堂集》,可以视为冯友兰最优美的散文诗思结集。那些出色的散文诗思,是诗与哲学的融合,是诗与思的统一。宗璞长期照料父亲的生活并从事业余写作,也许宗璞的文学天赋优于哲学天赋,所以,她不可能或者

没有精力去深究父亲的透彻之思。但是,父亲的人格观念,父亲的审美理想,朋友与父亲的交往,父亲的未尽心愿,父亲的著述过程和创作态度,以及父亲的不老诗心,宗璞是最熟悉不过了。遗憾的是,我们还没有看到宗璞关于父亲的散文小说诗思或回忆长篇,但就仅见的散文小说诗思篇什来看,这对父女的感情,是相当融洽而且平和亲切的。

宗璞的严肃责任感,培植了她对父亲超乎寻常的报恩或关心情感。哲学家突然成了旋转的陀螺,不能自由选择方向时,是何等痛苦。"老实说,三十年来,从我的青年时代开始耳闻目睹,全是对父亲的批判。父亲自己总是检讨。家庭对于我,像是一座大山压头顶,怎么也逃不掉的。"当听到人们对父亲的重新肯定和科学评价时,宗璞感到自由与欢悦。宗璞的散文小说诗思总是由一点引发开去,由特殊意义上升到普遍意义上去。如给父亲祝寿,她在散文的结尾写道:"为天下父母,喝一口酒"。她把个人的情怀和人类的情怀沟通在一起。正是从父亲的身上,宗璞看到了知识分子存在的勇气,她在散文的诗思中写道:"从父亲身上我看到了一点,即内心的稳定和丰富。这也可能是长寿的原因之一。他在具体问题前可能踌躇摇摆,但他有一贯向前追求答案的精神,甚至不怕否定自己。历史长河波涛汹涌,在时代证明他的看法和事实相谬时,他也能一次再一次重新起步。"冯友兰以儒家人格和生命哲学为本,通过儒家哲学的不断理解,寻求生存的真理,这是知识分子的探索道路,没有失去勇气的存在之路。她着力突出父亲撰写《中国哲学史》的执著精神和不懈勇气,还专门谈到父亲的预言:"中国哲学将会在二十一世纪大放异彩。"宗璞十分重视知识的自由人格,知识分子要求做人的尊严;这种尊严神圣不可亵玩,充分体现在宗璞的散文小说诗思叙述中。

宗璞的散文小说诗思中,充满很强的理性成分,所以,感性的读者往往对她敬而远之。理性的读者,则从她的散文小说诗思中看见了精神深度。宗璞是冷峻的,诚恳的,严肃的。从杨绛的钟书论和宗璞的冯友兰论中,可以看到,她们在大致相同的文化环境和时代里,却有两种截然不同的文化心态。杨绛乐观、长歌当哭、幽默;宗璞沉思、认真、拥抱理性。如

果说，杨绛的散文小说诗思充满喜剧精神，以喜剧去怀念生活，评论悲剧时代，歌颂知识分子的自由人格，那么，宗璞的散文小说诗思则充满悲剧精神，沉重地表现生活，恸哭着缅怀。宗璞在特定的文化中，很难乐观地笑起来，她悲思着；杨绛在动荡的岁月中，则蔑视丑角，敢于开怀大笑。面对荒诞，她敢于机智地逃避；为了亲人，她敢于作出牺牲，她们以不同的文化心理展示了中国知识分子女性的生命体验。由她们的钱钟书论或冯友兰论扩展开去，我们应该相信，中国知识分子永远不会失去自信力。人格完善不仅是古典的命题，而在将来仍然是具有永恒性的价值标尺。儒家性情是中国知识分子的安身立命之本，一切自由和欢乐最终总是“孔颜乐处”。

5.3.3 亲情坚守与普世幸福的抒情想象和期待

应该承认，对亲人的怀念、记叙和理解，在散文小说诗思创作中，只不过是杨绛和宗璞的外在生活的表现，她们创作的重要内容，更是对内在精神生活信念的传达，不是对他人存在的阐释，而是表达并肯定自我存在的勇气。这种深度的创造传达，是杨绛和宗璞散文小说诗思之魂，雅斯贝斯曾指出：“勇气不仅仅是生命力，也不仅仅是赤裸裸的挑衅的力量。它只能存在于从生存的桎梏里所争得的自由中，存在于揭示出来的无畏灵魂，坚定的信念，赴死的能力中。”杨绛和宗璞，早年皆就读外国文学，而且，曾先后在清华大学外文系深造过，这就构成了她们的某种相似性。杨绛对外国文学的理解，有《春泥集》和《关于小说》，宗璞也有类似的著译。杨绛对英国散文小说和塞万提斯的小说尤有创作心得，宗璞则对卡夫卡和德国小说尤有研究，她们在小说和散文诗思之间耕耘。我们甚至可以把杨绛的《洗澡》和宗璞的《三生石》这两部小说，当作散文小说来读，这是她们用血泪写成的篇章。杨绛和宗璞对知识分子精神生活的反省，再一次把人的“存在的勇气”这一问题提出来。活下去，要坚定地活下去，要敢于怀疑地活下去，这是杨绛和宗璞散文小说诗思所表达的共同信念，因为世界有真，有善，有美，等待我们去发现和创造。这些散文，真实地叙述了知识

者的价值论美学信念和生命存在的自由价值沉思，他们重视通过艺术，通过情感的语言，通过心灵的记忆，通过自由之思，把生命的美感与生命的价值给予特别的重视。

在平和的环境里，每个人都会有存在的勇气，但是，在厄运和磨难的岁月里，存在的勇气就会面临着严峻的考验。杨绛选择了那段不能忘怀的岁月，写成《干校六记》和《丙午丁未年纪事》。不堪回首的岁月，杨绛觉得实在新奇，那种中国几千年酷刑的各种变相形态，竟然在一时期完全复活，人与人之间的关系变得那么复杂迷茫，杨绛仍是忙里偷闲，悲中找乐。实际上，他们通过真实记忆，反思那种荒唐的生命存在价值，这种非人的生命存在价值，只可能是对生命的压迫与反叛。以杨绛的散文为对象，可以看到，她所主要取法的散文小说诗思风格，仍是中国的明清散文小说诗思小品，其中，也有对古典生命价值的认同。沈复的《浮生六记》的外在形式，直接引发了杨绛的《干校六记》，其中的精神格调，已截然不同。丙午、丁未年的知识分子，突然被置于屈辱的境地，专制的力量以武力的形式来剥夺知识分子的人格尊严。杨绛以看似轻闲实却凝重的笔调叙述那恐怖的情景，"我和同伙冒着雨走出席棚，只身淋成落汤鸡，不料从此成了落水狗，人人可以欺凌戏侮，称为'揪斗'。"这只不过是轻微的精神刑罚。"有一天默存回家，头发给剃成纵横两道，现出'十'字，这就是所谓'怪头'。"① 这哪有人格尊严可言！"那个用杨柳枝鞭我的姑娘拿着一把锋利的剃发推子，把两名陪斗的老太太和我都剃成了左右半边头了，剃成阴阳头。"妇女也难逃厄运。但是，杨绛我行我素，有着生存的勇气，"打我骂我吓我都不足以辱我，何况我所遭受的实在微不足道。至于天天吃窝窝头、咸菜的生活又何足以折磨我呢！"这出自女性之口，是何等的磊落勇敢！从审美价值体验意义上说，《乌云和金边》，可以视为知识分子的正气歌，那是对荒诞时代的沉重批判。《干校六记》，不仅贯穿这一主题，而且还可以视作杨绛的爱情颂歌和劳动颂歌。《下放记别》，写到两夫妻分离

① 《杨绛散文》，第195页。

之后，妻子对丈夫的思念和关怀，母女相别之后，母亲对女儿的无限牵挂；《凿井记劳》，写知识分子在劳动中暂求欢乐和青年对老人的关怀，还写到与当地农民的特殊关系；《学圃记闲》，写两夫妻的生活关怀，杨绛深夜探夫归连队尤为感人；《小趋记情》，写人狗之情和劳动的艰辛；《误传记妄》，写他们不动摇的爱国心和对回北京的期待。杨绛有关"文革"题材的散文小说诗思，与其他作家不同，她不写标语口号，而是把自己看作普通农民，写出心灵的体验和感受，传达心灵的忧伤体验。她写道："彼此间的离情假如看得见就决不是彩色的，也不能一进就断"，语浅情深。杨绛尽量用喜剧语言冲淡那残酷岁月的记忆，减弱沉重的精神压抑。"我看着她踽踽独归的背影，心上凄楚，忙闭上眼睛。闭上了眼睛，越发能看到她在那破乱的家里，独自收拾整理，忙又睁开眼。车窗外已不见了她的背影。我又合上眼，让眼泪流进了鼻子，流入肚里。"因为是非同寻常的离别，不知何日是归期。杨绛还以朴素的语言叙述了河南农民的苦难，她在叙述一群小孩子之后，这样写道："我见过他们的馍是红棕色的，面糊也是红棕色的，'不知可好吃'的面糊是何滋味。我日常吃的老白菜和苦萝卜虽然没有什么好吃的滋味，'可好吃呢'的滋味却是我们应该体验到的。"① 这里有着对农民深重苦难的关怀。当杨绛走在乡村小路上，不是对周围的风景审美，而是迫不及待地记住路旁的标志，因为一切在当时是严峻的。她不可能对景物审美，而是为了生存，为了不至于在夜晚迷路或摔倒。作为文学家，在此景此情之下，只能以农民的眼光来对待自然了。这是杨绛的体验，的确是震撼人心的，杨绛译有英国散文小说，可她的散文小说诗思一点也看不出外国情调，而是纯粹的中国情调，这是非常不容易的。这对历经磨难的夫妇在乡村荒原上仍不忘相互关心，尤其是杨绛总是以勇敢者的角色保护丈夫。应该说，这才是真正的中国知识分子的爱情颂歌。她尽力用喜剧的色彩冲淡悲剧，杨绛的人格形象，在她的散文小说诗思叙述中浮现出来，这是一位充满柔肠侠胆的女性知识分子。中国因为具有

---

① 《杨绛散文》，第 41 页。

这种品格,才会从苦难中走向光明。

宗璞没有杨绛的这种干校生活体验,她没有离开北大校园,她生活在动荡的校园气氛之中。她较早地运用散文诗思笔法来写小说,无论是写情还是写景,文字苦涩、细腻而又美丽。《三生石》,是她对校园生活深刻体验的记录。那对年轻知识分子命运是知识分子的缩影,他们对爱情的执著和苦恋显示出他们生活的勇气。真、善、美永远不可能被摧毁,在动荡时代,人们仍然守卫在心里。宗璞的散文小说诗思,可以视为她的精神自叙传。杨绛的散文小说诗思,是她的生命感受史和生命畅想曲。宗璞喜欢把理性的探索,融入对大自然的发现之中,对自然景物的抒情中。宗璞没有杨绛的干校,却有她的燕园和北京大学。她的《我是谁》、《蜗居》、《心祭》,皆可以当作散文小说来读。宗璞在特殊年代喊出"我是谁",这是非常了不起的。如果没有西方现代派的文学体验,这种悲怆的声音,不会发自女性之口,宗璞希望每个人都找回失去的自我。在她的小说中,她表达她喜欢苏轼,喜欢卡夫卡,可见,宗璞异常关心人的命运。她相信:"只要到了真正的春天,人总还会回到自己的土地。或者说只有人回到了自己的土地,才会有真正的春天。"宗璞写"西湖",惊叹西湖的绿,她也曾写过澳大利亚的瀑布,还写过《秋韵》,特别是燕园寻石,情景融为一体,这是对生活抱着庄严态度的学者的"心"。宗璞是内倾的,深刻的;杨绛是外倾的,热烈的。她们对"文化大革命"所作的深刻反思,是她们散文小说诗思艺术的最高价值所在,正是通过这种生活的价值评判,她们不约而同地开掘了现代文学史的荒诞主题。

正如加缪所言:"无论在什么转折路口,荒谬的感情都可能从正面震撼任何人。荒谬的感情是赤裸裸的,令人感伤,它发出光亮,却不见光迹,所以它是难以捉摸的。"昆德拉也指出:"卡夫卡没有作预言。他只是看到了在'那后边'的什么。他不知道他的视觉也是预见。他不想去揭露社会制度。他揭示出了他通过人的内心与微观社会实践所认识的机制,并料想到历史的寻找、排斥和被排斥的不安,对随波逐流的谴责。真实幽灵,档案的魔幻现实,对私生活永远强奸,凡此种种,历史和人在它的巨大试

管中所做的实验，卡夫卡在他的小说里做过了。"宗璞和杨绛能感应到这些现代文学主题，并能作出较深入的洞察，显示了她们的文学创作所具有的历史价值和现实价值。她们关心人的命运，找寻着人的位置，完全是精神深处所作的孤独自白，具有卡夫卡式的沉思力量。他们寻找丢失的人性，寻找自由人格和人性的尊严。杨绛散文小说诗思所具有的练达和智慧的美，那种苦难而爱的生活，正是生活理想的诗意守护。杨绛与宗璞个性不同，风格不同，情调不同，然而，她们以不同的方式所奏出的生命赞歌，具有强大的感召力。知识分子过去没有，现在没有，将来也不会失去"存在的勇气"，这大概是杨绛和宗璞散文小说诗思的深度融合吧！只要有真、有美、有善，我们就不应失去"存在的勇气"。只有不断地反抗怯懦，才会成为勇敢的斗士，这大概是杨绛和宗璞散文小说诗思的精神导向！从这种价值论美学的比较文学分析中，我们不难看出生命存在的价值论美学探索价值。从现代价值论美学的思想发展史，可以看到，中外价值论美学，在生存问题的深刻遇合中，表达了人类的生命意义与自由价值。在这一分析中，应该特别强调通过散文的情感表达所确证的生命存在价值。散文的情感表达，可以是生命的自由记忆，也可以是生命的自由沉思，这种情感记忆与价值沉思，具有直接的生命感奋力量，从散文的全部真实表达中，我们能够充分把握现代中国的价值论美学。杨绛与宗璞的散文小说诗思，具有特别的代表性意义，值得再反思再评价，它会丰富现代价值论美学的真实内涵，形成生命存在价值的最内在最根本的精神导向。

第四节　顾城的现实生命体验与审美价值理想追寻

5.4.1　反叛的精灵：时代生命价值原则的怀疑式想象

如果说陈寅恪、钱穆、钱钟书、杨绛和宗璞等的价值论美学构建，代表

着古典价值论美学与现代价值论美学的内在生命融合，体现了中国传统生命哲学的深醇精神信仰，具有最深厚的民族责任承担意识，那么，顾城的诗思与生命价值沉思，则代表着现代中国价值论美学在经历了创伤记忆之后的生命困惑与价值彷徨。如何解放个体生命，如何最大限度地安慰个体的生命自由之魂，是先锋诗人和艺术家的价值探索重点。如果说，前者更多地代表着传统中国价值论美学的生命取向，那么，后者则更多地代表了中国先锋派价值论美学的真正觉醒。确立个体生命自由信仰，体现了顾城的价值论美学构想的鲜明特性。作为诗人，顾城的生命价值观，到底应该如何理解？如果说，生命价值观的形成离不开生命存在的境遇体验和生命意义的理性反思，那么，个体经验与他人经验，就显得极为重要。身体力行的经验与阅读感悟的思想，往往构成了我们的生命存在价值言说的动力。顾城的生命价值观，虽然有阅读的基础，但最初更主要的是基于生命的现实体验，生命的现实体验与诗人的反思想象以及与经典作品之间的对话，构成了顾城的生命价值观。应该说，顾城的生命价值观的成熟，是在 1980 年以后，即诗人的朦胧小诗风行于大陆，可以看做是其价值观创造的分水岭。在其诗歌被普遍接受之前，诗人的价值观只是自我的生命诗思与玄想，还不能真正理解生活与生命存在的意义，或者说，诗人的生命价值反思，还未获得普遍的心灵回响。诗歌的成功，意味着诗人的价值观获得了普遍的生命理解，这样，诗人的生命价值观就不是个体的生命价值表达，还是我们时代的共同生命价值表达；他的诗歌，代表了时代的精神迷茫与心灵渴望，我们可以探索顾城价值观的生成过程。

应该承认，顾城生活在价值观强制的时代。在毛泽东的时代，中国人的价值观并不具有太多的价值个性，而是更多地体现为价值共性，当然，这并不是说当时的人就没有自己的思想。事实上，具有独立思想品格的知识分子，对当时普世性的时代政治价值观是存在敌对情绪的，他们抗拒接受共同性的政治价值观，但是，在无产阶级专政的时代，私人性生命价值观只能存留于内心，不能加以公开表达，因为公开表达意味着生命的惨重代价。对于大多数人来说，旧的价值观被否定，必须共同面对新的价值

观建立的时代。在这个新的生命存在价值观建立的时代，个体是没有多少选择性的，特别是遇上了极具思想个性的革命政治家，他的思想意志与价值意志，就成了全民的共同价值观。事实上，他的“为人民服务”的思想，“从群众中来，到群众中去”的价值观，以人民利益为出发点，作为唯一正确的价值出发点。所以，时代的政治价值观，就具有特别的强制性，人们是无法选择的，也是无法反对的；反对时代的政治价值观，意味着对领袖价值观与时代价值观的挑战，这样，就是“反革命分子”，就要受到政治法律的制裁。在这样的时代政治价值观的强制下，顾城作为时代少年，只有接受的自由，并无反抗或独立思考的自由；但是，诗人的父亲顾工，不可能毫不保留地顺从地接受这些时代性的政治价值观。他自然有所思考，特别是对口号式的政治价值观与斗争式价值观，无疑有所认识和深切体验。这种价值观内部的巨大分裂，不能不让诗人有所思考。当少年顾城从北京来到辽东的荒山野岭放牧时，他也不能不有所诘问和反省。为什么写诗就是反革命？父亲在什么地方违背了法律？随着年龄的增长，他自然很容易对普世的政治时尚价值观产生怀疑；当时尚政治价值观把自己的公民人为地分成“革命者”与“反革命”时，这本身就是反生命存在价值的。“黑夜给了我黑色的眼睛，我却用它寻找光明”，这是诗人在动荡年代过后的诗思。在那非人的时代，诗人已经对时尚政治价值观产生了怀疑，那么，正确的生命价值观是什么？诗人其实也没有答案，但是，他已经清醒地认识到，时尚的政治价值观对共和国公民的生命损害，肯定不能代表真正的生命价值理想。无价值的时代，或者说，对政治价值观产生持久怀疑的时代，构成了顾城诗歌创作的重要阶段，他只能表达爱与恨，孤独与痛苦，但是，他没有找到真正的生命价值观。一般说来，价值观的寻求，不外乎生命的宗教价值信仰、生命的人道主义价值信念、生命的民主自由政治法律信念、生命的个体自由主义理想，等等。在价值观存疑的时代，顾城的价值观处于迷茫状态，但是，诗人如果不找到生命的自由价值观，他的生命存在就失去了精神探索的意义。顾城显然没有从信仰、政治、法律、经济和科学出发寻找生命的价值观，但是，他能够从文学艺术的本能

生命传统出发寻找自由的价值观。所以,他的价值观是“人文主义价值”的时代性探究,也可以说,是本能的生命自由主义价值信仰,他歌颂生命的幸福,歌赞生命的爱情,歌颂生命的善良,歌颂一切自然的美好事物,这是本原的生命价值信仰。

顾城的生命价值信仰,真正进入自觉阶段,是他接受外国大学的演讲任务之后;他必须理性地解释:什么是诗?诗的价值和意义是什么?诗人和时代、诗人和社会、诗歌与生命、诗歌与文明之间的关系,这些问题,皆在顾城这里有了回答。于是,他在中国传统价值观与西方价值观中找到了自己的思想依托,这就是道家的生命价值观、曹雪芹的生命价值观以及基督教的生命价值观。从根底上说,即道家的生命价值观,甚至也可以说,顾城还没有摆脱时代政治价值观对他的潜在影响;他那种极端个人主义或极端暴力主义的价值取向,或者说,他内心深处的魔鬼性价值原则,与他所受到的时代价值观念有其联系。他表面上认同的,是道家的自然主义的慈爱价值观,实际上,更认可的,是道家的极端放纵的个人主义生命价值观,无情无性,无知无识,结果,魔鬼主义的价值就潜入了他的生命实践之中。顾城的生命价值观并不健全,他并没有理性的自由价值观,这是他的悲剧,也是他的深刻独特之处。现代人的价值观念不断地发生转换,这种激烈的转换,导致我们的心态失衡,从而引起内在精神危机。在当代作家中,我们可以透过顾城的诗和小说洞悉这种价值毁灭所带来的“心灵地震”。顾城诗歌与小说的复杂性和神秘性,决不是简单的评述所能奏效的。顾城总是尽量用最少的词语去抓住世界的本质,因此,理解顾城必须依靠“悟”,经验常常失灵。

从价值确证意义上说,顾城是那么依赖中国的玄学,那么受制于中国人特有的隐逸思想。在他的思想根底深处,不是东方思想与西方思想的冲突,而是老庄式隐逸哲学与孔儒式有为哲学的尖锐对抗。他思想价值取向的全部复杂性,体现在诗歌和小说中,也就体现在生命最后时刻的决绝和残忍上。顾城过早地洞悉了死亡哲学,他能从莺歌燕舞中看到魔鬼的面具,从微笑平静中发现死亡的悲哀,这就使他与古老的幽灵在心灵深

处对话，热衷于儿童式的反抗世界。他既觉悟，又迷惑；既果断，又软弱；既热爱情欲享受极乐，又厌恶功名利禄。这所有的悖论并未逃出东方文化的氛围，这便是顾城倾心于道家，又被曹雪芹的新人理想所牵制，矛盾的价值信仰，最终导致生命的悲剧。应该看到，有了确定性的生命价值观，诗歌就有了神韵，就有了思想与灵魂。道家的生命价值，在否定社会功利价值观方面，又具有天然的优势，但是，在担负生命责任方面，又具有先天的劣势。道家在追求自然生命畅适的同时，实际上，否定了自己的社会文化责任，只有自己，只有自然，只有生命，是极端自私的文化生命主义价值信仰。在这一价值的反面，就是对功利主义价值观或儒家社会价值观的否定。他能够保证反抗与怀疑精神，但不能保证对自由与正义的追求，更不可能成为普世生命自由平等价值信仰的实践者。道家过分的生命个体追求，使得它不可能追求社会公义与社会平等，更不可能追求人世间的自由律法，他们是不愿意为世俗的社会生活的公正与自由操心的。也许正是从道家自然主义或自由主义出发，他极为欣赏曹雪芹的"红楼梦精神价值"，或者说，他推崇宝玉的生命存在哲学。因此，在他的诗作或小说中，虽然有基督教的声音，但是，只要我们仔细倾听，就可以发现，那是道家的生命哲学在异域文化生活中的实践。没有人能够轻易找到真正的生命价值信仰，但是，诗人不能只为自己寻找生命价值信仰，至少，也要为人民寻找生命价值信仰，这样，诗人的价值反抗或价值归依才有意义。如何才能寻找到正确的价值观，在我看来，宗教价值观固然重要，政治自由主义或法律平等主义的自由价值观，或者说，理性主义的生命价值观，对于诗人来说更至为重要。政治理性主义，生命自由主义，是一切优秀的诗人最重要的价值信仰。顾城的悲剧在于，他看到了这一价值信仰的重要性，但是，在具体的生命实践中，由于缺乏这种生命价值信仰的支撑，结果，他就屈服于魔鬼的生命价值观，这本身是能够启发我们自由思考的。

5.4.2　情与爱：道家生命价值理想与基督教思想的重合

如果顾城彻底倾心道家，他一定活得风流倜傥，因为以他的天才，完

全可以纵情山水,纵情声色,葆真长生。道家最彻底之处,就在于:他们隐居山林,抛弃了一切世俗伦理,以长生永乐为根本目的,以成仙得道为极境。顾城对情欲的狂欢体验与自然本体论的哲学观以及无为而为的处世方略的强调,都近乎道家或源于道家。然而,他却更向往曹雪芹的红楼幻境。他渴望实践贾宝玉的生存哲学和生命理想,却又抛弃贾宝玉所特有的生存空间和物质资源。在道家的原始自然里,实践贾宝玉的女儿国理想,这正是顾城悲剧的总根源。如果从价值论美学的观念出发,那么,就可以对《英儿》中所蕴含的价值意向进行新的解释,它本身也提供了启发,即如何在新的思想交流语境中,或者说,如何在东西方文化的双重背景下讨论顾城的生死哲学或生命自由存在的价值论美学信念。

顾城在中国本土完全可以实践贾宝玉的生活理想,他那天纵之诗才,足以使许多少女癫狂沉醉。徐志摩身畔仕女如云,胡适眼底倩女离魂便是明证,类似于顾城这样的诸多男女在本乡本土犹如王侯贵胄,却先后逃离乡土去西方寻找极乐世界。由王子沦为贫民,其萧条冷落可想而知,因为还不存在世界性的天才。"天才",从根本上说属于他的民族,当然,在本土实践贾宝玉式理想所要作出的巨大牺牲,忍受巨大的痛苦,也是我们庸常之辈所无法想象的。顾城亲近《红楼梦》,极有意义。可以说,尽管当代红学专家如林,但是,真正赋予《红楼梦》以现代意义的要算诗人顾城。在普通人看来,贾宝玉的理想只是专制时代没落的理想,我们无法在现代化社会去实践贾宝玉的梦。顾城却死死抓住这一点,"我想就《红楼梦》而言,《红楼梦》里有句名言是这样说的:凡山川日月之精秀,只钟于女儿,须眉男子不过是些渣滓浊物而已。""我感到了永恒女性的光辉"。"永恒的女性有光辉,使我们的生活和语言有了意义,有了生命。"① 近期的一些评论,抓住顾城所激赏的"女儿性",并认为:顾城的生活理想是渴望自己是个女儿身,这是深刻的误解。贾宝玉斥责男子是"渣滓浊物",决不包括自己,因为他自我感觉对女孩保持着纯洁真情而不带污秽功利目的。贾

① 赵毅衡编选:《墓床》,作家出版社 1993 年版,第 152 页。

宝玉渴望与女性在一起，远离贾琏之类，就是因为他享受到了纯情的乐趣。贾宝玉以及大观园的诸姐妹们，都有共同理想：即永远不长大，这样，就可以永聚永乐。《红楼梦》里的女儿性，只存系于公子与姑娘之间，贾宝玉公子有情且纯洁，大观园女儿才乐于与他相亲相爱。其实，这些女儿们为了得到公子，使了多少手段，玩了多少心眼，耍了多少伎俩，只要思虑至此，所谓女儿性，只不过是未成年的儿童之天真而已。

顾城所渴望的生命价值存在方式，就是贾宝玉这种女儿性之天真，但是，现实无情地粉碎了贾宝玉的幻梦，现实的悲剧终于使这种女儿性不复存在，最终他只好遁入空门，完成彻底的解脱。真正伟大的作家，哪里是为了写小说做游戏，显然，是为了探索这种生命的哲学，为人类生命寻求出路。顾城时常喟叹："不是贾宝玉，没有生活在大观园里。"他既没有贾宝玉的生活空间，也缺乏贾宝玉的祖辈荫蔽，因此，为了实现这种幻境，他寄希望于海岛。也就是说，他渴望在西方文化环境中去实现东方圣洁理想。"天下乌鸦一般黑"，这位极富洞察力的诗人怎么就不会想到这一点呢？他对世界怀有希望，他的绝望也就来得更为惨痛，逃往西方的中国人几乎很少仍依赖东方生活伦理，往往极快地适应并实践着西方的生存哲学。"物竞天择，适者生存"，顾城因此只能成为东方的悲剧流浪者，流浪异邦并葬身异邦，其悲剧性，更发人深省，这一切矛盾冲突，皆集中在极富诗意的小说中。只要细读《英儿》，你会很快找到这样的主题句："在没有人的地方"，这是顾城发自内心的空间渴望。这一简单的状语短句，在小说中不断呈现。"在没有人的地方"，意味着对他人的回避，意味着逃离城市人群，意味着对生存世界的恐惧并力图划清界限。作为诗人，尼采就这样呼喊："我爱山林，在城市里住是不好的，那里太多纵欲败度的人们。"[①]尼采的存在论思考，可以视作后现代问题，也可以视作关于自由的阐释。即，在这异化了的物欲世界，如何葆有两种纯洁的精神和自由天性，这是先锋诗人所无法回避的。顾城的血性，使他不可能选择刺客式反抗，他的

---

① 尼采：《苏鲁支语录》，徐梵澄译，商务印书馆 1992 年版，第 50 页。

血性，指引他遁入到古代隐逸哲学理想中去，可是，这种田园隐逸的哲学，恰好是技术和物欲至上的时代及权力社会所极力反对的。在黑暗的世界，人们崇拜强暴和邪恶，邪恶无边无形，正义无法彻底战胜它。

顾城的浪漫天性，使他成了“多余的人”和“不合时宜者”。价值原则，生存理想，得不到时代的宽容和承认，相反却不断地被摧毁，这正是诗人绝望之根源。个体无法对抗现代社会规范和生存原则。多余人的处境，不合时宜者的悲哀，导致诗人不断地反抗和愤怒。渴望逃避，却并无现实出路；举起投枪，又无力击中黑暗。诗人所隐居的海岛，也绝不是“没有人的地方”，他那种大观园，那种伊甸园式的环境取向，只是幸福的想象。诗人多么渴望与神同居，聆听神的音乐，沐浴神的光辉，接受神的启示，享受生命的快乐。正如济慈、雪莱选择绿色山野河流，叶赛宁选择梁赞的黑土地，泰戈尔选择孟加拉庄园一样，顾城选择了他的“海岛”，正如奥尔特尔所言：“历史上人们对岛屿也有好感，视之为质朴宜人之地。”这里，生活俭朴、富裕，没有复杂的社会负担。“岛屿还常常有想象中浪漫性质。”的确，在某些神话中，岛屿是永生之地，是摆脱了肉体和精神痛苦的场所。早期希腊人，把岛屿看作是神灵居住的地方；中世纪欧洲人，把岛屿看作是舒适、富裕的天堂。这里，没有狂宴，作为食物，人吸食来自天堂的花香。顾城便奔向这些海岛，带去他的妻子，招来他的情人，于是，便在这种“大观园”中居住下来，独处着。“独处是中心概念，它在个人位距、地域和其他社会行为领域之间起着桥梁作用。因为独处的功能就在于能处理好人际关系，还能调整利害冲突。”① 对于顾城来说，独处在没有人的地方，他能像卢梭那样作“孤独者的散步”，还能像法布尔那样写“昆虫的故事”，更能像浪漫主义诗人那样写美丽的神性的诗章。顾城享受了这种短暂的和谐与狂欢。《英儿》中极力插入的部分，就是对这种大观园理想的礼赞。顾城那种浪漫的生命价值论美学，在这一瞬间，发出了奇异的光彩。他那种特有的自然体验、性体验、爱的体验，借助狂欢化自然化心理描写和诗的

① 奥尔特尔：《文化与环境》，东方出版社 1990 年版，第 113 页。

甜美歌吟作了充分表达。

顾城是通过回忆来重构大观园式的自然景物和闲适生活情调的，红楼幻境，带有儿女情长的狂欢式体验。饱餐了大自然的无穷秀色，诗人的灵性与大自然之灵秀的重合，导致小说插入部分的文字放射出自然神性的光辉。灌木丛的山色、阳光、树丛，写得实在太美了。那不是中国式山水画，完全是英国式水彩和风景油画。在这水彩画和风景画里，我们不仅读懂了顾城的生命哲学，更读懂了自然宗教和自由美学，还读懂了泰戈尔、济慈、劳伦斯的甜美诗篇。诗人通过情景的再现，把G与英儿之间的美丽性爱场景定格；这里的性爱描写，完全是纯粹的自然主义情调，类似于宗教式的神人相交的性爱画面，也许应该想象无数小天使在其中飞翔。综观新时期文学中的性描写，从未体验和发现过这种诗性与神性的表达。在这里，顾城超越了东方传统，而契合了西方精神，类似于《查太莱夫人的情人》的抒情格调。其中，展示的是自然的性，性与美的抒情，性与自由的礼赞。顾城借此表达了人类天性中的至纯和至美，正是这种美，这种力，不断激活诗人的创造。“没有它就完了。”因为这种独处是贾宝玉与女儿性的独处，是诗人与情人的独处，决不是厌世主义者、孤独者的独处。

正如泰戈尔所言：“爱是我们周围一切事物的最终目的。爱不仅是感情，也是真理，是植根于万物中的喜，是从梵中放射出来的纯洁意识的白光。”[①] 我想，顾城是信奉泰戈尔这一原则的。顾城在海岛过着现代的原始生活，喝雨水，锯木柴，烧陶碗，采贝。他的住处，临近精致的山谷，河水若有若无地淌着。闲来无事时，看天空，看海水，看峡谷，看山林，看石头。一切因为“英儿”而美丽，一切因为“她”是根据，只有“她”可以让我活得更好，只有“她”才是诗人生命创造的宝贝。“我真像拜神一样地爱她，在夜晚，在柔和的灯光下，看她睡去，看她的眉。”还是泰戈尔洞悉了这种本质，“所有与一切有情合一的人，既存在于外界天空，也存在于我们内在的灵魂中。我们必须达到那种意识的顶点，那就是爱”。欣赏英儿的美丽性爱

---

① 泰戈尔：《人生的亲证》，宫静译，商务印书馆1992年版，第61页。

和纯情，对生活的真诚热爱，是诗人最难忘怀的奇遇，是诗人刻骨铭心的爱恋根据，是诗人生存价值的感性证明。“从来没有那么甜美，我从来没有那么甜美自如过。”“我清晰地看见了那个白天，夜晚，我和英儿一起所度过的无数欣喜的时刻。”“我的爱一次次升起。”[①] 在这种抒情时，顾城内心深处有对女性的感恩。我不自觉地把“在灌木丛”、“新月”、“我爱你了”这几个断章，与劳伦斯的小说联系起来读。顾城的叙述、诗意、灵性，甚至感伤情调，与劳伦斯极为亲近。他们都是大自然的纯情歌者，只不过，劳伦斯总是充满希望，而顾城则不自觉地流露出绝望。大自然的美是神圣的恩赐，哈代与劳伦斯，都珍惜这种自然的美；勃朗宁夫人，借此渲染绿色的梦幻和神秘；济慈、雪莱、华兹华斯，则力图表现那无边的神恩和绿色神灵。

顾城在本质上亲近这种英国式的自然主义，但是，作为东方人，他宁肯信奉东方神秘主义，这就导致他比劳伦斯更执意地追求与大自然的和谐。劳伦斯的性爱场景设计，带有故意性，如暴风雨中的裸体狂奔和性爱，而且，他对性生理的细致描绘和诗意赞美，分明沾染了城市流行病。那种眼光与妓院中的狂欢，并无很大区别。顾城《英儿》中的G，更像开化了的野人，更像纯情的儿童或天使，因此，他不自觉地流露出对女性的感恩抒情，与勃朗宁夫人的十四行诗更加亲近，与华兹华斯更加丝丝入扣。因此，顾城的诗体小说，在精神深处，接近英国小说的自然主义的生命美学价值取向，而反抗中国寻根小说的原始主义和野兽派作风。顾城主要通过性爱的展示，建立G与英儿、雷之间的和谐关系，并实践“在没有人的地方”这一自由价值存在理想。这是小说的主导部分，也是为大多数人所沉迷所接受的理想原则，我们可以反复找到这样的主题句：“在没有人的地方”，“在没人的地方”，诗人呆滞地喃喃地说，“在没人的地方”。这是《英儿》的主题句之一，它揭示了顾城的生命哲学，即只要与情人在一起，与神在一起，他就拥有至乐、极乐。“在没有人的地方”，这是诗人的内在

① 顾城：《英儿》，作家出版社 1993 年版，第35—38页。

呼声,诗人渴望在这个世界找到位距,找到独处之地,找到自由之境。这里所包孕的启示性,真是深不可测,“那真是令人眩晕的日子,我被这种爱情弄得惊讶而疲倦,被感激得不知所措。”“惊讶极了,心跳,我爱你了,爱极了。”“真的爱极了,真的脸红红的。”这个时候,顾城是如此地热爱生活,渴望生活。

人是奇妙复杂的,人生更是无底的棋盘,如果理性地去生活,发现总是很难很难,只有那些不问为什么而信奉强权哲学和奴才哲学的人,才会心安理得地存活。如何生活下去?如何找到自由的生存价值理想,如何确证个体生命存在的自由意义?这不能不引起现代人的思考,更希望先知的引导。顾城表达了他的困惑和探索,陷入了悖论之中,正如赵毅衡指出的那样:“作为诗人,强迫自己不信任语言;作为文化人,满怀与文化对抗的情绪;不屑世俗者,不得不处理包括儿女情的世间杂事;鄙弃名利者,不得不接受奖金周游欧美繁华世界;遁世归隐者,迟疑踌躇不归荒岛山居;女儿神性的信徒不得不对付追求尘世俗福的女人们;力主清心纯洁的人落入妒火的吞噬。”[①] 这是个神仙也得发愁的局面。顾城将《红楼梦》置入后现代主义文化中讨论,让贾宝玉的人性理想再一次与世界相对抗,顾城陷入了怎样的困惑之中!他是天才,也是弱者;他是理想主义者,又是现实主义者;他是先知者,又是魔鬼;他是热爱生命者,又是洞悉了死亡本质的人。因此,顾城所建立的生命价值论美学,必然走向死亡哲学和悲观哲学,这在现代价值论美学中是极有意义的问题。

5.2.3　个体生命价值信仰危机与生存绝望的现实根源

世界的生存逻辑,不可能依据诗人的理想运行,它依赖现实的甚至恶的原则,顾城清晰地意识到:大观园欢聚只能是暂时的,但是,他渴望快乐永在,这正是其悲剧所在。他清楚地面对着墓床,力图抱住“英儿”这根救命稻草,每时每刻,外在的强大压力逼迫着他就范。个体的弱小与理想的

① 赵毅衡编选:《墓床》,第2页。

脆弱,无法与现实逻辑抗拒;即便是诗人自己,也无法履行自己的诺言和心愿,并最终也选择了毁灭手段。贾宝玉的幸运在于:林黛玉对他无限痴爱,G却不可能拥有这种两情相恋死不分离的坚贞,这就使得顾城的悲剧更令人揪心。他所信奉的生命哲学或价值论美学,连情人也不理会,他那种不许违拗的生存意志,即便是情人也不愿接受。这说明:顾城在憎恶残忍的同时,自己也陷入了残暴。他没有道家“无为而为”、“自然而然”的开通,也不像贾宝玉那样变得无欲无情,随空空道人遁去的果决。他不相信强权逻辑又无力守卫自己的宝贝,这正是现代社会弱者必须承受的沉重悲剧。贾宝玉在受现实世界戏弄之后,忍受情人死去的打击,才决定以冷漠向世界复仇,以遁入空门给变坏的女儿性以残酷打击。贾宝玉的思想理路,似乎更易接近顾城的生命价值想象。顾城的思想里,有许多天真的因素:“我的就是我的,谁也不能夺走”;“谁夺走我的宝贝,我将向谁复仇!”G忍受英儿被人夺走的惨痛,才开始选择还乡的路。他还是太软弱,是真正的弱天才,所以,与这个世界决绝,成为他唯一的选择。杀妻然后自戕,显然,不能看做贾宝玉式的反抗,这是对破坏了自我生存哲学的残酷报复。然而,毕竟过于残忍了些,也因此留下了谜。

对现实生存逻辑的彻底绝望,弱天才只有选择还乡之路,这似乎是实现自我理想的最好归宿。以自杀向这个世界对抗,这种死亡哲学,可以说是顾城的存在论哲学。顾城在这一点上,与道家的返璞归真、守卫自性、成仙得道一点也不相同,却与西方诗人以自杀结束对这个世界的追问和反抗是那么合拍。东方之路走不通或不愿走,只有选择西方无数诗人的自杀之路。本来,家是永远的诱惑,与心爱的人待在一起,长相厮守下去,就是幸福本身,但是,长相厮守又总是处于生存的煎熬之中。不是贵族,没有天上掉下来的财宝;不是贪官污吏,银行里没有黄金积蓄。必须以自己的双手劳动,换来这种长相厮守的自由。人们不得不屈服于现实生存的逻辑。贾宝玉没有这种存在之虑,所以,才会为爱而爱,顾城无力解决现实与理想之间的纠葛,无法承担养家糊口的重负,也无法创造普通家庭的天伦之乐。诗人就是诗人,诗人超越了这种普通的需求,他需要母性与

神性相统一的情人,比需要安乐和谐的平静的家庭更为迫切。卢梭就是如此,他无法控制和压抑自然的情感欲望,包括爱欲和性欲,又无法承担作为父亲和丈夫的责任,他总是把自己的孩子送到孤儿院。写出《爱弥儿》的诗哲,却违背了自己的理想哲学,屈服了现实逻辑,因此,对于顾城来说,爱自己比关心妻儿显得更为迫切。他更关注:我的生命该如何创造,而不是我该作出何种牺牲以弘扬生命。

顾城对世界的现实生命存在价值的控诉,具有相当的思想震撼力,但是,这种生存哲学或存在价值论美学,又必然受到根本性怀疑,所以,对于顾城来说,所能给予他的唯一选择是:"还乡"。而且,如果有来生,诗人也只能是一只鸟,或是天使,这也是我们所真正渴望的自由形象,反正,少有受苦的人愿意来生再做人。在这个世界上,许多人都感到生存的焦虑,因为相信强权、交易、邪恶、虚伪、奴才的世界,是无法让正直理想的人宽心安生的。顾城逃往海岛是成功的,但他重新返回城市,说明他的反抗是不彻底的,也是不可能彻底的,并且必然面临悲剧。悲剧似乎是预定好了的,在大观园式的自然情景中,G 是自在的,然而,一踏入都市,G 就感到恐惧。诗人带着自己的宝贝进城,而这宝贝在城里太光芒耀眼,邪恶的眼睛早就盯上了诗人的宝贝,并且在诗人身上打主意。这里,找不到"没有人的地方",对于试图死守自己宝贝的弱天才,必然是危险的。离开海岛遁入都市,诗人只能自怨自艾,并发泄心中的无限愤怒。诗人嘲弄城里人的贪婪和卑鄙,而这种嘲弄和咒骂是无力的,因为"卑鄙是卑鄙者的通行证"。"天生的权力:谁天生该吃谁?"诗人一开始便洞悉了城里人的谎言。现实生活中的强者相信强盗哲学或流氓哲学,用金钱首饰收买女人,带她们去舞厅、咖啡厅,然后,在大酒店占有她们的玉体。在这个世界上,谎言又像蜂蜜和糖果,使姑娘心醉神迷。在物欲利诱的背后,纯洁必定被玷污,美丽必定被腐蚀,香气必定被污染。"这个世界把姑娘变坏了",顾城此时此刻,一定深刻地感到了沉渣浊物的可恶,并幻想复仇。然而,邪恶者有他生存的权利、地盘和手段,你无法彻底消灭它。纯洁的心灵,圣洁的理想,隐逸的自然,这才是诗人的真正宝贝。因为有了它,生命才会延

伸;失去它,生命必定萎缩死亡。诗人在叫:"上帝啊,你让我的宝贝不要摔碎吧!""你把我摔碎吧!""你不要把我的女孩破坏,你把我破坏吧!"在这个物欲横流的世界,诗人只能自己关心自己,并昭示读者:"警惕啊,人们"。诗人只能诅咒邪恶的强盗:"哪个人不是强盗,抢花,抢宝贝。"诗人厌恶强盗的行径,更憎恶骗子的谎言,"吃我的鸟儿,抢我的鱼和我的姑娘家。"《英儿》就是向这些流氓和市侩哲学发出的控诉和诅咒。"你们偷了我神殿的东西啊!我的神殿呀!""你们什么时候为别人想了,你们雅致的生活够了。""你们道出自己生活的美丽理论来,其实是为了少干活多享受。"强盗的世界,自有强盗的逻辑,邪恶的力量或邪恶的生存价值哲学,是如此强大,它们如同无穷的匣子,永远也开启不完,那黑暗而又神秘的力量无影无形,而又无处不在。诗人的逃离是有理由的,诗人的恐惧也是有理由的,诗人的愤怒也是有理由的。"你们没完没了吹泡泡糖,你抢了多少别人的东西来。""你们没完没了,还想没完没了"。"你们害死了我都没事","不该抢我的珠宝,还踩了开心"。这朴素而又单纯的话里,浸透着诗人呐喊、愤怒、悲恸的血泪,"别以为上帝睡觉了,你们要受报应"[①],诗人的诅咒是真实的。

绝不应把《英儿》只看作诗人的生命自传,《英儿》的生存哲学和死亡哲学,或者说,这部诗性小说所呈现的生存论价值美学,具有普遍性意义,是对后现代主义世界文化的崭新探索。"我知道上帝在我一边,我精神的小身体,让我做了那么多事,画了画,写了诗。""我待在谁也不稀罕的地方,那是我的神殿。破房子,劳动,吃苦,天涯海角姑娘家。"强盗的本性在于:掠夺和占有;强权的哲学在于:杀戮和抢劫。他们并不考虑他们掠夺和占有的宝贝所具有的真正价值,他们的残酷本性在于力图在任意挥霍中,在魔鬼的狰狞笑声中糟蹋任何宝贝。"我一万金子都不卖的东西,你才卖两毛钱。""你们都是有价证券,值多少卖多少",诗人早就洞穿了强盗的秘密;"世界的一切都可以交换、买卖、交易、转让"。他们不需要心灵和

① 顾城:《英儿》,第78—89页。

人性，只相信兽性与野蛮，并且，要在法律的雾障下，蒙住人民的眼睛，披上华彩之合法的神圣的外衣，借此来掩盖那邪恶肮脏的灵魂和邪恶残酷的本性。诗人陷入了深度的痛苦和绝望之中："我的脑子坏了，它一直白天醒着，也许这就是死快来临的时候的感觉。""我一直醒着。"这个世界该如何得救，我该如何得救啊，诗人思考的就是如此绝望的问题。我们知道，人生必须拥有"爱"这个宝贝，只有拥有它，生命才会放射出灿烂的光华。勃朗宁夫人因为拥有这一宝贝，才有美丽的诗；泰戈尔因为拥有这宝贝，才有天使般的歌吟；普希金在失去这一宝贝时，选择了决斗；马雅可夫斯基在丢失这一宝贝时，选择了自杀；叶赛宁在被骗走这宝贝时，走上了绝望之路。他们不只是为自我悲哀，也为这个世界悲哀；他们不只是为恐惧而选择自杀，也是为了反抗而选择自杀；他们用自己的死来证明自由的真理，并昭示现实世界生存逻辑之恐怖。同样，顾城为自我宝贝之丢失选择自杀，也是为了向这世界复仇而自杀，他要遁入永恒的天国，沐浴神圣的光辉。"没有它就完了"，"脑子坏了"。"你不能怪我疑心病，我经历得太多。""人都是神经病。"这是顾城以诗人的敏锐所作的深刻洞察。无人愿意成为神经病患者，然而，你不想成为神经病患者，就必须接受现实世界的生存逻辑，就必须与强盗和骗子甚至恶魔合谋。

尼采早就深刻地指出："这人是什么，是一丛疾病，经过精神出袭世间，在这儿他要有所劫获"。这种清晰的认识，已经洞悉了人性的弱点。"这人是什么？是一聚毒蛇，彼此无一刻安宁，便彼此分开，图在世间有所劫掠。"[①] 人变得愈来愈不可理喻，这个世界，也就变得愈来愈危险。顾城作为清醒的理想主义者，对现实的洞察，对死亡的透视，使他产生深度的绝望，只能被推向深渊的边缘。他正站在深渊的边缘。此时，他所能想到的问题是："从这里走就快到家了"，这是《英儿》所频繁出现的又一重要主题句，它是自杀和死亡的某种隐喻和象征。尼采所宣称的"我不喜欢你们的冷酷公理，从你们的裁判官眼中，只有刽子手和他的冷铁闪光"，在顾

① 尼采：《苏鲁支语录》，第93页。

城这里，又一次获得证实，梦醒了无路可走，这是怎样的悲哀！于是，只有选择还乡的路，选择墓床。他既要面对死亡的痛苦和恐惧，又要想象天国的安宁和极乐。必须承认，人都是热爱生命的，谁也不愿意选择死亡。走上死亡之途，是因为对现实世界的彻底绝望。只要有一线希望，人们就决不会选择死亡，"魔鬼来抓我，我就跟它走吧"。没办法，"我一想生活，心里全是毒蛇。""一按，魔鬼出来了。"因此，顾城在小说中已经预感到："我是属于死亡的，我知道。""但是，我并不爱它，我希望有灵魂回到我。""我希望能得救，不太寂寞。""只有在空气中，我的手没有松开，我才知道，什么是我的，全部是我的。"正如尼采所指出的那样："许多人从生命前退开，只避开了痞徒；他不欲与痞徒共甘泉、火焰、果实。"这很合乎顾城的思想，因为诗人早就感到："吃人成了饮料，成了音乐舞蹈。"所以，他说"我要睡觉"。"从这里走就快到家了"，死亡成为诗人唯一的选择。唯有如此，才能守住家，守住心灵的自由，守住宝贝。"一起从悬崖落下去，什么都不要了。这是最后的安宁。"诗人由体验死亡的焦虑痛苦和恐惧，终于回复到平静，于是，他张开想象的翅膀，寻找返乡和回家的路。"我们再不要有柱子的家了，有石头的家了，有屋顶的家。""只要手握着，这就是家。只要四下都是风的声音，这就是家。""我的家在天上。"诗人终于获得了对于家的最本真的理解，获得了对自由的本真理解，至此，顾城的生存哲学和死亡哲学合二为一了，他的价值论美学，已经变成了追求神圣自然和纯洁美丽的殉道。于是，他敢于深刻地解剖自己："他是装得很好的疯子"，他的幻想和实现幻想的能量，皆达到了疯狂的程度。于是，他要排除外界的一切，所有男人，所有男性化的世界，社会甚至生殖和自然，包括他自己。"他用极羞怯的伪装和死来对付世界，来破坏一切常规。"顾城给中国现代文学史留下了永久讨论的问题，将来还会一次次重复这些思考。这就是：诗人为什么要自杀？"从这里走就快到家了。"诗人踏上死亡之路，"还乡"，诗人自杀了，以此来与世界彻底对抗并永远解脱。他的自杀，是生命的自由理想与现实生存原则之间不可调和的必然结果。

也许诗人对现实生活的绝望，是天使的绝望，是对理想生活不可能的

绝望，所以，尼采才宣布"上帝死了"，因为他们从小就准备的，向上天祈求的那个国度毁灭了。这种毁灭，断绝了一切为他生存的可能，但是，这早已消失了的声音，透过城市的喧嚣和混乱，使我们的内心无法获得在自然中习惯的安宁。生命中那些永恒的有价值的宝贝，不应该随意抢劫，掠夺，不应轻易毁弃。"向孤独避世者我将唱我的歌曲，也向成双的避世者，谁还要听未曾听过的，我将以我的快乐充满他的心。"尼采的这段话，大约可以看成顾城创作《英儿》时的内在呼声吧！在这样喧嚣的时代，在嘈嘈杂杂的声音之上，绝望者的呐喊，显然，应看作是生命存在最内在的呼声。"呼声是烦的呼声"，是直达生活本质的拼命呐喊，但是，"有声呼唤，而这对繁忙好奇的耳朵却不提供任何可以听来再去对别人讲，去同公众讨论的东西"。于是，"呼声在无家可归的沉默样式中言谈"①。顾城的旷野呼告，也许能获得我们现代人的深刻理解，用心去聆听，然后在现代主义悲剧中自救，这大约是《英儿》留下的启示。顾城杀人然后自杀，他的悲剧发人深省，对此，加缪早就指出："真正严肃的哲学问题只有一个：自杀。"加缪也深刻地洞察到："自杀的行动是在心中默默酝酿着的，犹如酝酿一部伟大的作品。社会在一开始于自杀并无关联。隐痛是深藏于人的内心深处的，正是应该在人的内心深处去探寻自杀。自杀的发生有许多原因。总的说来，最清楚明显的原因，并不是直接引起自杀的原因。人们极少因为反思而自杀，引发危机的因素几乎总是不能控制的。"的确，顾城对死亡和自杀的哲学思考和艺术思考是十分复杂的。价值理想的冲突和价值理想的毁灭，是顾城选择死亡的根本原因，但是，这种根本原因，有时又可以看作是幌子，因为以这个幌子，可以有力地为自己的自杀和杀人辩护。从根本上说，人在想到自杀时，他对生存是彻底绝望了。在绝望时，人的全部行为是非理性和毫无理智的，他带着满腹的仇恨和决绝的姿态破坏一切。很少人在杀人和自杀之前，会对这个世界充满留恋和情谊，自杀这种特殊的行为，包含着自杀者的全部生活哲学。既然选择了自杀，就不会信

---

① 海德格尔：《存在与时间》，陈嘉映等译，三联书店 1987 年版，第 331 页。

奉任何理想价值观念,就不会接受任何积极价值原则的约束。人死了,什么都不可能知道,对于来世和天国,没有宗教观念的自杀者是没有畏惧的。杀人包含着全部的仇恨,自杀是保藏生命隐秘的方式,自杀也是对这个生存着的世界的深度恐惧和不自信。正因为生命可能面临这种危机,生命可能遭遇到这种绝望和恐惧,所以,神圣价值观念的重建显得更为迫切。许多思想家和艺术家,寄希望于宗教价值观念的建立,也有许多思想家和艺术家,寄希望于审美价值理想的重建。总之,人们都渴望找到一条精神性的道路。

海德格尔对此的思考异常辽远,在海德格尔的艺术沉思中,核心问题是“存在与艺术的真理”,即通过存在之思,切近真理,艺术以生命为根本,就是对真理的自由亲近。为了保证生命的纯朴性,“拯救大地和自然”,维护大地的本来面貌,维护大地的存在的真理,维护人类的基本生存条件,是可能的自由价值选择。在哲人看来,大地是万物之母,人也从属于大地,这种思考,显示了宇宙自然整体观念,为拯救人的精神危机找到了更为坚实的依托。因此,人类的精神危机日益加强,艺术的启蒙价值也显得越来越重要。在当代社会,生命自由信仰与生命欲望冲突的悲剧,是不可避免的,因为社会矛盾和人生矛盾愈来愈突出,愈来愈不可逃避;我们必须站在积极的立场上,守住人类的生命精神,超越日常生命的精神危机。坚守易经哲学所预示的“生生之德”,一定能创造新生命的和谐。事实上,价值的体认,是无限开放又是无限自由的,如果说,在古典价值与现代价值的冲突中,我们不能不面对现代价值体验的焦虑,那么,在生命价值的信仰中,更应珍重古典价值的生命启示。在现代科学价值和生存伦理价值与古典宗教价值和生命道德价值的冲突中,现代价值的内在危机,只能通过古典价值信仰才能拯救。自然与自由,是我们生命价值论美学信守的核心主题,应该继续探索,只有在诗性自由之思中,生命价值论美学的全部意义才会发散出自由的光芒。顾城对自然的自由与人性的自由的理想性追求,执著而坚定,但是,对现实的强力与人性的欲望诱惑,显示了强烈而本能的对抗。对现实生活法则的极度不信任,对理想生活的过度夸

张,这必然是生命的绝望根源,顾城在绝望生活的体验中找不到现实生活价值的方向,他更多的,只在意个人的心灵自由,却没有真正建立博爱的生命存在价值信仰。他的悲剧是必然的,也许在博爱的价值信仰面前可以避免,顾城的宗教怀乡从道家思想立场出发,放逐了神圣生命存在的价值信仰。顾城在精神深处是道家的信徒,而在生命想象中却与上帝进行独白式对话,这是深刻的价值错乱,并不是东西方思想价值自由融合所呈现出来的智慧。

第六章 价值论美学与乡土生活价值的重估

第一节 乡土生活想象与乡土中国社会的价值信念

6.1.1 乡土文学创作与中国传统审美价值观的生动呈现

考察价值论美学，或者说，建构价值论美学，理性思考与观念综合，无疑是最重要的，但是，从文学艺术自身出发，考察文明内部的审美价值观或民族间的审美价值观，依然是最重要的最有效的思维方式。也就是说，在考察民族国家的审美价值观念时，可以找到一些共同的价值准则或基本的审美文化精神，因为这是一民族国家相对于别的民族国家的特异之处；不过，任何共同的文明审美价值准则，都不能代替具体的审美价值创造与审美观念的多样性与个体性。故而，在对中国价值论美学进行有选择的分析之后，如何结合乡土文学更深入地理解乡土中国的审美价值观，评价乡土生命文化价值观的得失，就成了有意义的问题。中国古典价值论美学的重构，从思想意义上说，离不开经典解读，从生活意义上说，则离不开乡土文化解释，或者说，只有从乡土文化实际出发，才能更真切地理解中国古典文化价值的生成之谜。有意思的是：经典思想，代表的是中国理想价值，而乡土小说，则真实地记录了中国民间价值信念。前者是对世俗生活价值的超越和提升，后者则是对生存现实与世俗价值的形象说明。

因此,从乡土文学出发,可以深刻地理解中国传统审美价值观的生存依据。

在乡土文学中,乡土小说具有最为重要的地位,应该承认,艺术家对人的价值关怀,总是力图建构起深度艺术模式。在所有乡土艺术中,乡土文学的文明生活图像具有最大的影响力,这可以通过中外文学的历史事实获得证明。乡土文学创作,反映了作家探索本土生活世界的宏阔视野,它是艺术家对自己深爱的故土与民族文化生活的深刻而具体的体验,是其个性才能、意志和思想的形象化展示。从民族国家意义上说,一部乡土文学,就是一部心灵史、一部断代民族史、一部时代思想史,它总要涉及政治、经济、文化的各个方面,烙上鲜明的时代印迹。在探讨中华民族的审美价值观念时,有必要对乡土文学的文明生活图像加以探究,它能使我们更好地认识历史生活中的国民与现实生活中的国民。所谓"文明生活图像",即乡土文学的深刻思想性和高度艺术性呈现出来的心灵范式和深度精神空间,如果在这一问题上缺乏深入而清醒的自觉意识,那么,乡土文学创作的现状,便无法真正得到改变,也很难深入地理解乡土生活的价值论指向。

从作家乡土文学的创作实际中,可以看到:作家对创作题材的选择,大都与亲身经历有关,也就是说,心灵的积淀,大都是生活历史的投影。当作家进行创作时,必须对这种生活记忆进行发掘,相对而言,在人的生活历史演进中,职业、社会角色、社会意识、生活际遇、历史记忆、生长环境、文化接受等,都潜在地具有特定生活空间特性。作家熟悉特定生活空间内的人和事,这些人与事,就构成了特定的历史与现实时空;由于特定生活空间的独立性,就决定了同性相吸或异性相斥的意识,在情感和思想上,都有强烈的排斥异己的倾向。站在特定生活空间的立场上,对特定生活空间之外的人与事,总是有着不可避免的误解;也就是说,特定生活空间是作家的封闭式生活,作家总是在特定生活空间体验中俯瞰众生。乡土文学的心灵范式,受制于这种特定生活空间文化,因题材独特而显示出心灵的深度。文学创作,其实,并不能改变什么,也许可以影响人的心灵与情感,他们更多的是为了生活与历史记忆,通过历史与生活的记忆,让

我们重新认识人性，重新理解生命，重新在历史的生活中反省现实生活，展望未来的美好生活。我们的生活与生活记忆，就是通过文化记忆与生活记忆来确证的。

人一诞生便被抛入特定生活空间之中，这是宿命而无法改变，例如：乡土作家的特定生活空间总是离不开故乡。土地、山林、牲畜、村居、劳作、饮食、嫁娶、贫富、阶级、礼仪、宗法、迷信等等，构成乡村风俗生活图画。乡土作家大都生于斯长于斯，对特定的乡村生活，有着长时期的深入细致地体验，这样，就建立起乡土作家独有的特定生活空间意识。乡土生活圈与城市生活圈，有很大的不同，如果说乡土作家的生活特定生活空间多少具有近似性的话，那么，城市作家的生活特定生活空间，则丰富多彩而且千奇百怪。城市作家的生活，取决于作家的文化观念和生活体验，都市作家提供了艺术发展的最大可能性。由于特定生活空间之复杂，人物之复杂，都市作家的创作，也就显得丰富多彩。既有王蒙的《活动变人形》，也有刘心武的《钟鼓楼》；既有贾平凹的《废都》，也有钱钟书的《围城》；既有《皇城根》，也有《上海的早晨》。除了乡土作家、都市作家之外，还有各种类型的特定生活空间作家，那就是善于写流浪者的作家，亦可以称之为"江湖"特定生活空间。神仙怪道、打家劫舍、水上漂泊、山林栖居，既有闲人哲学的庄严性，又有市井生活的浪漫，充满单纯而又奇幻的想象力。盗亦有道，一艘船上、一架飞机上，敷衍出风流激荡的故事。此外，以描写战争为主旨的作家，其乡土文学的构成带有鲜明的战争文化氛围：战争场面的描写，孤胆英雄的豪勇、浪漫与热情，杀敌的智慧和必胜的信念，只有在特定的战争场景中展开并形成战争生活的特殊情形。由于不同的生活有特定生活空间体验，导致乡土文学题材和思想的复杂性。

这些类型作家的文化生活记忆，大致可以代表乡土文学创作的基本类型，这是从题材入手，去把握乡土文学的内在精神。特定生活空间，总是以作家的生活为主轴，作家将其敏锐的文化触角伸展到每一方面，去搜求和捕捉那陌生而又新鲜的信息，构筑内心的变动画面。特定生活空间与特定生活空间之间，不乏共同性，即，在生命情感上相同，但是，特定生

活空间与另一特定生活空间之间的差异性，也是极其明显的，这种差异，构成陌生化效果。在涉及乡土文学的文明生活图像问题时，我们必须考虑的是：作家如何建构独立的特定生活空间体验。任何特定生活空间都有可歌可泣、可笑可鄙的故事，如钱钟书的《围城》所揭示的留学生和学者世界，既具特定生活空间意识，又带有鲜明的悲喜剧色彩，它能引起人们心灵的共振。这就是说，作家无法超越自我特定生活空间并不要紧，关键是，能否揭示出特定生活空间内人物的独立心态和生命意识，因而，有必要强调作家的特定生活空间意识。特定生活空间意识，是作家识得庐山真面目的独特体验，它拥有不为人所知的悲喜剧材料和陌生化的生活情节。这种特定生活空间意识，所展示的特异的生活面貌，能给予接受者以无穷启示，特定生活空间意识要紧，表达出特定生活空间内人物的独特命运，更为关键。

作家俯察芸芸众生，冷静而奇幻，浪漫而热情，人物的生活与命运，无时无刻不得到作家的心灵关怀。作家写人、理解人并赋予人生以意义，虽然许多科学也研究人，但是，只有文学艺术，关心的是活生生的人而不是抽象的人，展示的是人的全部生活，这在乡土文学创作中尤其突出。作家不只是截取生命的某一横断面，而是从历史的角度对生命进行思索，人的命运、人的生命史和心灵史成为作家关怀的中心。作家总是从人出发，无论是创造典型形象还是象征形象，都力图发掘形象所具有的深广历史意义；乡土文学的许多形象，不只是代表民族的时代精神风貌，而且具有世界意义，甚至具有人类学意义，如唐吉诃德、于连、孙悟空、贾宝玉等。作家所创造的人物，只要揭示出心灵的深度，就具有人类意义。尽管如此，可以看到：任何形象都只是代表一类人，它带有明显的特定生活空间意识，因此，农民形象不同于城市职业者形象，战争英雄形象不同于流浪英雄形象。每一类形象，都受制约于作家的社会生活，形象的创造，是作家所熟悉的生活的艺术转化，这又涉及乡土文学文明生活图像的另一问题：优秀的成功的乡土文学，并非是借助题材选择获得成功，而是得力于作家对自己所熟悉的社会生活的深度发掘。深度发掘，绝对不是对自己的生

活和社会历史现象的简单还原，它需要从人们所习见，所接受的传统意识中去发掘出不为人们所重视的新生活内容，尤其是在政治文化传播意识的支配下，人们很容易形成文化评价的定势，并接受流行的政治经济文化观念，从而遮蔽自我心灵世界。流行的政治文化观念，从来就妨碍作家对社会生活的深度发掘。

如果没有清醒独立的自由意识和反抗意识，那么，乡土文学创作，很容易成为单纯的时代传声筒和政治文化观念的形象图解，这就要求作家既要熟悉特定生活空间内的社会生活，又要有宏阔的人类学视野和历史文化视野，能够洞察历史并预见未来。只有这种乡土文学，才具有真正的历史性和先锋性，它就不只是时代的人的文化消费品，而是具有深刻的文化意义和历史意义。这种深度的发掘，需要作家具有深刻而独立的思想，也需要作家建立起系统而又完整的生命哲学体系和人类精神文化体系。真正的作家，决不会像商人那样，始终关注市场，有些作家并不关注接受，只关注乡土文学创作是否真正对世界有着独创性理解。芸芸众生的生活是那么奇妙复杂，每个人都有着自己独立的精神世界、生命取向和活命哲学。作为社会中的人，不可避免地要受制于社会，并接受民族的社会的文化道德规范，但是，在不违背这种基本的道德规范的前提下，人们又是那么渴望自由地实现生命的理想。为了达到生命的目的并满足生存的欲望，众生就有着不同的手段、不同的方式和不同的生存意识。人是社会中的文化中的人，置身于群体之中，又是独立的生命个体，渴望不断施展自我的潜能。即使是艺术家，也很难简单地评价和理解人，人是复杂的，所以，作家对于人的发掘总是异常艰难，绝对不能简单地穿透那人性的内核，这就需要进行心理学、社会学、文化学的发掘，把人置于立体的思维空间中。

乡土文学叙事写人很容易，但是，把人写活却很难。张炜《古船》中的赵炳这个形象，之所以可以视作民族时代文化的表征，正是作家深入发掘的结果。张炜把受苦农民成长和蜕变的历史置于广阔而多维的社会背景中，从而展示出作家心灵的深度，这就告诉我们，乡土文学创作不能满足

人物生活故事的铺叙,而应该洞悉人的复杂心理感受,并将这种心理复杂性表达出来。把这种特定生活空间体验的独特性再现出来,还必须借助于虚构。特定生活空间、心灵体验和艺术虚构,是关联在一起的,只有这样,乡土文学创作才能显示出深度。这种深入发掘,不仅是思想的直接传达,而且涉及艺术虚构问题,实际上,乡土文学的艺术虚构,比其他艺术形式更为复杂。作家所面对的是复杂的生活历史世界,在作家的心灵深处积储着无数芜杂而零碎的信息。乡土文学作者,必须在生命体验与认知的前提条件下,以形象创造为中心,选择并提炼相关的信息,才能构造出完整而又充满生机的艺术整体。虚构是艺术提炼的过程,也是艺术选择的过程,是精神创造的过程,也最真实地体现出作家的艺术才能和艺术意志,这是乡土文学创作的最关键的问题。艺术虚构,绝对不是简单的情节设计和情景组合,而是要力图写出人的复杂性和社会的复杂性。许多人总是渴望以数学的简化方式去处理社会生活,这完全是天真的梦想。乡土文学作家并非有意要把生活复杂化,而是要揭示生活本身的复杂性;复杂性并不只是生活的杂乱无章,而是社会道德法律秩序与人的生命活动之间的冲突。"复杂性",是指在我们所习见和看得见的礼仪、风俗、微笑、欢乐背后隐藏着更为复杂神秘而恐怖的东西。我们当然可以用简化的社会现象去掩盖那深度的黑暗与恐怖,或者遮蔽阳光和希望,但是,人是有自觉自由意识的存在物,并渴望历史的进步。只有不断地穿透黑暗和恐怖的迷雾,才能自由地迎接光明和未来。这就是虚构的价值:一方面让我们正视生活的存在处境,一方面又让我们看到人性的力量和希望,这就是乡土文学作家所要透过现象去抓住的本质,即借助作家独特的生活体验去进行深度发掘。

民族审美价值观念的普遍理解,与民族审美价值观念的个体经验并不一致,所以,哲学家与艺术家判断生活的方式是不一样的。哲学家力图以逻辑和理性把握感性的杂多,通过概念思维揭示人的存在价值和审美创造的价值;艺术家的思想潜伏在形象的深处,对人的价值关怀,是以感性形象的方式,再现和表现人的生存世界和人的生命意识,一切转化为具

体的生活体验。如果将艺术家的价值观念抽象成理性的命题,那么,艺术家一定不如哲学家深刻,但是,如果就艺术家创造的感性形象本身来讨论,艺术家对人的处境的理解,对人精神危机的体验,对人的复杂而又奇怪的心理的分析,都将以极其丰富、极其敏锐的方式表现出生命的不可理喻性。艺术家更重视生命的原始状态,一切意识都是关于人的,所有的选择,都显示出人的内心困惑。随着精神分析心理学的不断发展,梦境与潜意识、偶然性与必然性、经验性与超验性,一切都以内心体验和意识流的方式表现出来,这种表现方式接近生命的本真状态。人生在世,或混混沌沌,或理性自觉,或及时行乐,或勇敢牺牲,或荒诞不经,每一个体,皆拥有自己的人生,每一人生,皆由不同的价值观念所决定。只有真正伟大的作家,才能洞悉人生的秘密,建构起神圣价值观念;正因为生命的价值是十分复杂的,所以,杰出的艺术家都力图建构深度精神空间。乡土文学作家尤其如此,杜夫海纳指出:有深度就是把自己放在某一方位,使自己的整个存在都有感觉,使自身集中起来并介入进去。有深度就是变得能有内心生活,把自己聚集在自身,获得内心感情。[①] 这种深度属于感觉,特别是审美感觉,正是通过深度,感觉才有别于普通的印象。审美感觉,不但因为我们体认而有深度,而且也因为我们创造而有深度。

6.1.2 形象的叙述与乡土中国生命价值的实用理性取向

文明生活中的审美价值观,最明显地体现出文化的差异,我们可以通过形象的叙述和乡土文化精神加以理解;乡土中国的审美价值观,与现代性意义上的审美价值观格格不入,但是,它并不是乡土文化的产物,而是中国文化内在精神的自由呈现。应该说,乡土文化审美观,既有自己的局限,也有自己的生机与活力。什么是乡土小说?从中国文化意义上说,基于古典文化的小说叙述,即为乡土文学;而从比较意义上说,基于民族文化生活的历史与现实叙述,即为乡土文学,即建基于民族文化深处的文学

① 杜夫海纳:《审美知觉现象学》,文化艺术出版社 1992 年版,第 454 页。

叙述和文学形象。乡土作家，以形象创造为动力，通过艺术形象的谱系，构造出独特生命价值观。在这个价值形象系列中，他们创造了坚韧不屈的底层乡土中国人民的形象，也创造了宽容温和大度并富有牺牲精神的国民形象，还创造了饱受痛苦折磨并艰难生存的国民形象，也创造了邪恶霸道的地方恶势力形象，甚至可以说，邪恶的财主和残酷的官吏与恶霸形象，主导着乡土中国的价值认知，仿佛只有邪恶强势才是生命的真理，这显然是乡土中国生命存在价值观念的罪恶倒错。在专制与不平等的政治经济文化境遇中，生命存在的自由真理被歪曲，自由价值与正义价值被低估，相反，邪恶价值或不义的财富价值受到特别推崇。我们要面对乡土中国社会的价值真实，更要反思乡土中国的生命存在价值，从而为重建自由美丽的生命存在理想奠定基础。这实际上给乡土作家提出了极高的创作要求，不过，许多作家放逐自由正义价值观的探索，更关注生命的原始真理，通过原始生命的力与美的表达来宣扬乡土中国的古典生命价值。源自于现实生活的野性生命存在价值，源于儒家经典的理性生命价值，共同构成了乡土中国生命价值的思想资源。

先看乡土中国审美价值观的原始生命力量。现代中国乡土文学，重视对本土生活历史真实的再现，他们在展现被侮辱与被损害的人后，提出了什么样的审美价值观呢？这里，呈现了两种选择：一是人道价值观，受到西方思想的影响，如曹禺的《雷雨》和《日出》；二是野性价值观，即主张以恶抗恶，以暴制暴。我们的原始生命力量，是伟大的，从乡土中国文学中，可以看出，人民之间的爱情，男女之间的伟大爱情力量，并不逊色于其他民族，但是，在表达自由爱情时，可以看到，许多外来的力量阻碍着生命之间的伟大热爱，他们以生命的悲剧来威慑生命的伟大热爱者。在这些生命的伟大热爱者身上，我们感受到了高尚与伟大的力量，然而，这种高尚伟大的力量，还是无法应对世俗社会的异化法则的打击，最后，他们总是以生命的悲歌来成全伟大的爱情，这里，有着自由的悲愤力量。中国人坚信质朴善良的人生价值准则，然而，在世俗社会生活中，确实有太多的残暴与不公，人们更推崇狡诈法则，这些生活的恶作剧者往往成为某种成

功的范型。于是，人们认可这些小人物的狡诈生活法则或世故生活法则，正直与美好的生活法仿佛成了过时的装饰。也有作家歌唱爱，把爱看作是生命的伟大力量，正是在这一意义上，冰心、沈从文、巴金等具有特别的意义。爱比任何别的东西更能使生命发出光辉，即使是推崇反抗哲学的鲁迅，在《朝花夕拾》中所表达的温情，依然是最激动人心的。在中国文学中，有歌唱美丽的诗篇，但是，在艺术宗旨上，还是过分推崇反抗与悲愤的艺术，因为现实生活的不平等与非正义，使得批判与反抗性作品更富有意义，相反，温情的爱的作品让人感到有美化现实的倾向，或者说掩盖了现实的丑恶与仇恨，这一问题，值得我们持续思考。如何形成自己的民族价值观念，把亲情与爱情思想放大到民族思想中去，与此同时，应该如何歌唱美好的事物，让文明生活图像更多诗意想象的空间？必须承认，我所讨论的乡土文学，不只是狭隘的以中国农村生活历史为题材的"乡土文学"，它还包括广义的以民族文化生活为题材的"乡土文学"，这个意义上的"乡土文学"，也可以称之为民族文学。在世界范围内，每个民族的文学都可以称之为"乡土文学"，事实上，只有从民族文化生活意义入手，才能更好地理解乡土文学的含义。20 世纪初形成的现代中国乡土文学，是由特殊原因造成的，因为在那个时候，科学技术发展处于极端贫乏与落后状态，中国社会基本上是以乡村为单元的社会，乡村与乡村之间大多处于封闭状态，往往以其习俗独特性，构成独特的社会文化单元，因而，"五里不同调，十里不同俗"的现象极为普遍。所以，乡土中国文学往往以地域为中心。自 20 世纪中期以来，中国社会发生了巨大变化，传媒政治主导着乡土中国的生活，政治经济主导着乡土中国的生活，民族生活的喜剧与悲剧，大多是由于相同的原因造成的，因此，可以从政治经济文化的广阔背景下理解中国乡土中国文学或中国民族文学。越是在封闭的文化状态下，地域性的文化价值观越值得探索；越是在开放的文化条件下，民族性的政治经济价值观越值得重视。后现代意义上的中国乡土文学，除了文化习俗的顽固保存之外，基本上受制于时代的政治经济文化政策。当然，我们的许多乡土文学记忆，并不是对当下的乡土文化生活的记忆，而是对

特定历史时代的政治经济文化生活的记忆，充满了与现代生活相隔离的文化陌生感。

再看乡土中国审美价值观的内在生命变异。在展现原始乡土价值观时，创作者通常沉醉在原始价值观中，不能自由地展望美好的生活。对于现代中国作家来说，确实需要认真对待一个问题，即中国文明的生命力何在？如果说，中国文明是柔弱的文明，那么，这一文明何以能绵延五千年？如果说中国文明是强大的，那么，这一文明，为何总是让国民的生活呈现出衰弱的形象？看来，问题远非如此简单。对于作家来说，他们不是从理论出发思考生命，而是从生活历史出发探索生命，正是在对民间中国生活的体察中，他们发现，底层中国世界有其强大的生命原动力。这种生命的原动力，就是坚韧承担。在漫长的中国文明传统中，形成了官匪二元结构，因而，在我们的艺术中，重要的传统，就是官逼民反，官民对抗，艺术家喜欢歌颂那些反抗暴政的英雄。一方面，中国人是富有忍耐精神的，他们在极其艰苦的生活环境中强调责任承担与爱心奉献，为了家庭与亲情，他们勇于做出巨大的牺牲，他们能够承受生活的苦难与压迫；另一方面，他们又追求正义，追求道德伦理，当官僚集团为非作恶时，他们就敢于反抗，这种反抗就是“杀戮与抗争”。艺术家无法想象，理想的社会需要法律与秩序，这一点，美国西部片中惯有的警察与法官组成的小镇世界，与牛仔或劫匪斗争的景象，在我们的小说叙述中还没有变成理想。他们更多的还是忠实于历史记忆。我一直倍感困惑：为何中国社会没有强化法律与警察组成的正义世界？为何官僚总是与民为敌或以民为敌，反过来，为何中国民众总要以官为敌？其实，在这种错位中，可以发现：官与民共有的犯罪意向，即不相信法律与警察构成的正义世界，只相信官匪不共戴天的世界。在歌赞原始生命力量时，我们应该思考这一问题。

乡土中国文学，通过美丽的生活历史记忆，创造了感人的人性化的生命世界，这一世界，虽然没有正义的法官与警察，但是，人们遵守着习俗法则，守护生命的正义，他们知道善良是长久的，知道邪恶是要受到报应的。这个美丽的生活世界，充满着感人的美丽形象。他们可能是生活的被侮

辱者或被损害者，但是，他们有着高贵的心灵信念，以其达观的生命立场或友善的生命法则，诠释了什么是正义与善良。乡土中国世界里感动人心的形象与思想就在于此，这是中国文明的精神。是的，没有正义公平的立法，没有以法为本的生活世界，生活充满了苦难；人们遵守古老的生活法则，在善恶之间保持着清晰的生命认识。从20世纪以来的乡土中国文学来看，乡土价值观念，还是过于重视时代的习俗的价值观念的探索，理想的价值观念与生命价值主题，往往被现实主义的创作方法所取代。从历史现实主义的角度看待中国乡土文化，自然，风水、算命、官道、匪气、野性等传统文化价值观，往往受到重视。例如，《白鹿原》重视的还是传统的文化价值观，时尚的政治文化价值观，也是以写实为主，并没有理想主义的探索。中国需要新的乡土文学价值观念，但这些新的观念，不可能直接来自于生活；在后现代语境下讨论乡土中国，必须考虑法治观念与民权观念，必须考虑公平与正义立场，因此，从法治社会原则出发，成了现代乡土中国文学的主要任务。不过，从现有的乡土中国文学创作来看，依然是性的压抑，情的变态，生命的负重，邪恶的残暴，善与恶的冲突并未消歇。在文明与愚昧的冲突中，人们对法律的公正与社会的正义并没有真正的信仰，更多的还是野性的歌颂与良知的信仰。在乡土中国社会生活中，作家与诗人皆有自己的审美价值信念与生命价值信仰，不过，在与现实的搏斗中，对丑恶的价值观念的批判代替了理想的价值观念的表现，因此，在文学接受中，人们依然被现实主义的强大力量所制约，不能呼吸自由而正义的空气，这是现代乡土中国文学必须克服的问题。按照美的原则，我们应该乐观地展望共和国的美丽生活，展望共和国的自由人性理想与生命价值信念。

6.1.3 心灵生活的内在矛盾与人物性格的文化复杂性

乡土文学的文明生活图像，不是依靠善良的愿望所能建立起来的，它需要真正的才能和思想；我们的文学理论，长期停留在一些抽象概念上，不能给时代的作家以启示。在论述乡土文学创作的时候，如果一味地呼

吁要去反映变动着的社会生活，并坚持现实主义的创作取向，那么，这些理论命题，可能因为过于浓重的科学主义和机械主义的色彩，远离那充满创造力和想象力的心灵。纪实与写实，要求作家所记和所写必须正视外在的生活现象，把外在的生活信息有规律地植入到文学作品中来。事实上，更为深刻的东西，从我们所抓住的现象中逃离，许多关键性问题，因为人们过于重视外在生活现象的实录而放弃内心的评判从而失去了表现的意义。在时代的小说研究中，过热的现象，是对所谓小说叙事学、小说结构学和小说形态学的纯粹技术性和知识性的研究和分析，从而失却对内在精神的评判与反省。有关乡土文学的文明生活图像之探讨，必须从作家的心灵和思想入手，这样，思想才能真正上路，因为那种原生态的材料为人所熟知，那种在结构和叙述上的翻新出奇，依然无法掩饰思想的贫乏。例如，寻根题材本身极具深度开掘的意义，但是，少有乡土文学进行深度开掘。王安忆的《纪实与虚构》，就是典型的例子，在这部长篇中，作家捕捉到了几个极有意义的主题。出身军人家庭的孩子遁入解放了的上海那种异乡人的深刻体验以及与城市格格不入的精神体验，置身于都市并受制于家庭文化规范而形成的独有的城市文化心理，不断地渴望返回军营，并始终以革命者的姿态对待朋友和子女的母亲那独有的封闭性精神特征。这三个主题，如果进行深度发掘，就可以写出新中国政治文化和城市精神的变迁史，但是，王安忆放弃了对这些主题的深入开掘，而迷恋于叙述母亲家族来源和我的生命历程以及时代历史演化的踪迹，结果，历史故事和生活故事，戏剧性地自由地展示在作品中，但是，王安忆的思想精神并未获得飞跃和升华。乡土文学创作必须遁入心灵的深处，写出人的心灵秘史，写出民族的心灵秘史，写出时代的人的心灵秘史。作家必须去窥探私密化的现代人的心灵世界，把那不好言说的秘密呈现出来，从而展示出历史真实。

私密化的世界是受法律保护的世界，作家无权侵犯他人的隐私，每个人皆拥有这种隐私权。法律认可这种隐私权，但是，心灵的探险家们总是逾越这种法律，宣示这秘密的世界。私密是那种真挚的幽情，是那恶毒的

本真的心肠，是那先知的可怖的预言，是那性的隐情和为自尊所撑持的怯懦。私密的世界是孤独的世界，也是充满戏剧性的世界，洞穿私密性才能理解完整的人。英雄的自私和怯懦，改革家的豪情和邪恶哲学，弱者的无能与纯真善良。外在形象的弱小。通过私密化也许可以洞察到崇高，外在的美和光环，通过私密化也许可以看到丑陋和卑污，这就是复杂性格的意义。乡土文学作家正是通过这种内在隐情的发现看到深刻的内心矛盾。《芙蓉镇》里的女镇长，因为得不到谷燕山，私密化的心意遭到后者的拒绝，从而产生疯狂的报复。《冬天里的春天》中前市长夫人，无法与邮递员真正结合，从而面临艰涩的心灵痛苦，这就是世俗价值观或现实政治价值观对个体生命价值的压抑。这种私密化的感情，在社会生活中展开，凸显了平凡人的崇高和情意，也表现出等级社会的尊严与恐怖。《活动变人形》，借助造反者和知识者的变色性写出了人性扭曲的恐怖时代。一切随着私密化的心理世界而展开，乡土文学文明生活图像的讨论和文明生活图像观念，不能停留在形式层面上，即作家和批评家不应关心如何把乡土文学结构和叙述得更像长篇，更应关心生命存在的价值扭曲与价值重建。例如，陀思妥耶夫斯基的复调小说，只不过是他的小说艺术的形式特征，我们却丢失了他的狂欢化体验以及内心拷问和审判所具有的思想意义。梅诗金、阿辽沙的宗教哲学，《白痴》和《卡拉卓马佐夫兄弟》的虚无主义，皆未获得充分讨论，显然，陀思妥耶夫斯基的复调小说不只是形式的狂欢，实质上，还涉及多重思想之间的相互冲突和激烈交锋。

乡土文学的文明生活图像与生命价值反思，决不是把长篇写得更具叙事意味的问题，而是必须直面主人公内在的呼声、内在的焦灼和喜悦。这种内在心灵的揭示和情感的呼告，离不开那种灵魂的独白、自言自语、自我反省。孤独者的散步和隐秘对话，在本我与超我之间的挣扎，必然是这种文明生活图像所不习见的表达方式，这对中国传统叙事无疑构成极大冲击。惯于写行动和对话，却不习惯内心分析和自言自语的中国作家，在探讨小说的文明生活图像时必然会遇到障碍。私密化唯有借助意识流、内心分析和隐秘对话，才能真正表达心灵的深度。陀思妥耶夫斯基所

习用的情感与思想的长篇推论方式，正是内心流动的最佳方式，有助于开掘心灵的复杂性。内在心理的分析，通过有思想有觉悟的形象完成，这些形象大都善于思考。在乡土文学中，这种思想性人物的内心独白，往往成为先知的预言。西方现代乡土文学的出色之处在于：在后工业时代来临之前，对物化时代的人的异化境遇作了深刻的预言，尤其是对那种虚无主义和价值毁灭感的正视和描述都带有先知的意味。在现实还罩着面纱的时候，叙述者看到了其内在的荒谬性。“众人皆醉我独醒”，这醒着的人，以一双清醒的冷眼所看到的世界，必然是破碎而又荒谬的世界。这种先知或先锋作家的预言，通常以怪诞、反古典艺术的方式表现出来。在许多人看来，预言仿佛是智者、哲学家的专利，似乎只有哲人才能作出真正的预言，其实，伟大的乡土文学作家所作的预言比哲学家的思索更加真实形象。

浪漫主义理想价值被摧毁后的人类生活困境，德国诗人荷尔德林早就作出了预言，在现代人感到救助无望时，荷尔德林又预言并启示人们去寻找回乡的路。预言应具有深刻的透视意味，正如鲁迅所云：“叛逆的猛士出于人间；他屹立着，洞见一切已改和现有的废墟和荒坟，记得一切深广和久远的苦痛，正视一切重叠淤积的凝血，深知一切已死、方生、将生和未生。”① 这种思想深度的探索，给小说作家出了难题。小说决不是简单地讲述故事。《李自成》详细地讲述明末农民起义的故事，既是历史故事，也是战争故事。在那个特定的历史时期，乡土历史文学迅猛发展，最早登台并大量出笼的，几乎都是古代历史故事的小说重构。《星星草》、《陈胜》、《义和拳》，都是以历史故事为基础。历史乡土文学的创作以线性叙事的情节发展，大多是古典语文的现代转译和战争细节和人物语言的虚拟，未能显示出心灵的深度。其后，战争史诗、农民革命史诗以故事的形式出现。由于大多以英雄形象为展示和表现的目的，所以写不出内心深度完全是可以想到的。这种缺乏内心深度的形象，完全是时代政治文化教育的产物，即以理想思维模式写出的理想人物。20 世纪 80 年代以来，

① 《鲁迅全集》第 2 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 221—222 页。

中国乡土文学出现了多元化格局，但是，消费性、娱乐性和政治改革的乡土文学占主导地位，它们保持古典魅力，而较少新的开拓；中国现代作家历来擅长的以知识者为主题的乡土文学和以农民为主题的乡土文学，在20世纪90年代的小说创作中，依然取得了引人注目的成就。那种承续了现代都市风俗文化传统的乡土文学，大都以纪实的面貌出现，张承志的《金牧场》、《心灵史》和张炜的《古船》、《九月寓言》，可以视作时代的乡土文学的杰作。至于为人津津乐道的《废都》，则显得深度不够。张承志的乡土文学才能，建基于他的宗教哲学和文化哲学意识，这两种意识统合在他的生命哲学体系之中。张炜的乡土文学创作才能，因其对中国乡村的沉重批判而价值独具。也许可以说，张承志的乡土文学更接近史诗，他继承了伊斯兰抒情精神，在驾驭乡土文学叙述并进行思想探索时非常深刻，他那种后浪漫主义精神在哲合忍耶崇拜的艺术表达中获得了充分证明。但是，在乡土文学的结构处理上缺乏自然意图，处处留下了他主观意志的努力。张炜在建立自己的精神哲学方面，善于进行内心独白和抒情，其乡土文学叙述相当成功。《九月寓言》，类似于中篇小说结合，作者在思想探索上已具备了乡土文学的规模，他对阶级斗争这个说滥了的主题作出了独创性发现，通过阶级斗争展示出人性的灾难。① 这就是心灵探索的深度。

时代的作家，对中国历史政治所进行的深刻反思，无疑地具有呼告的性质。在鲁迅那里，是“呐喊”；在时代的作家那里，只能称之为“呼告”。呼告是文学的尴尬，也是文学的困境，更是作家的绝望；“呼告”，虽然百无一用，但是，作家仍然要呼告，进行绝望式挣扎，这就是中国文学最悲壮的地方。作家纯情地呐喊，却无人理会他们的声音，犹如站在街头出售精神产品而无人光顾。作家一次次把中国人带到启蒙主义门口，但启蒙之后，依旧返回到铁屋子里去。一次次启蒙，又一次次在自由大门前转身，不愿意像屠格涅夫《门槛》中那位女郎一样，承担苦难，探索真理。犹豫和怀疑，导致恶性循环，作家的呐喊和呼告，显得微不足道。张炜和张承志的

① 张炜：《九月寓言》，上海文艺出版社 1993 年版，第 356 —375 页。

呼告，充满绝望又充满希望，领着那些觉悟者上前去。这种呼告的作品，不再宽容并纵容普通读者的娱乐。性描写并非没有，但是，已不是那种肉欲的挑逗，而成了痛苦、压抑的呻吟，成了对政治摧残的控诉，成了对文化专制和思想桎梏的反抗。他们呼告真善美，也呼告仁义为虔诚；呼告反抗和叛逆，也呼告新的价值取向。这种呼告，唯其深刻有力，才显示出心灵的深度。时代的乡土文学之缺乏深度，与乡土文学作家在心理探索上不深入有关，而且，它过分纵容大众文化取向和市民消费意识。创作消费性乡土文学，自然就很难达到一定深度，消费性乡土文学的精神导向与探索性乡土文学，在许多方面是格格不入的，然而，探索意味着牺牲，时代的作家少有这样的牺牲者，对深度的呼唤只能是对探索者的礼赞。这就涉及乡土文学的文明生活反思的价值评判，作家在进行心灵发掘时，必须借助独特的思想观念指导。

6.1.4　通过生命存在境遇的历史描绘而凸现文化的命运

乡土文学作家，需要进行一场深刻的思想革命，必须彻底转换自己的趋同意识而选择自由创作意识。许多作家极大地误解了创作自由意志，以为自由意志即随意性写作，想写什么就写什么，这是他的特殊权利。写作毕竟不是个人性行为，如果写作只是为了自己而写作，那么，写什么完全取决于作家自己。事实上，每个人都是这种自由意义上的作家。但是，作家的写作更是社会性行为，既然是社会性行为，就必须考虑到作品的社会意义和社会效果，这是作家起码的良知。真正的作家都具有这种良知，只是我们不能被良知所束缚，失去独立思考的自由品格。为人民写作的良知与反抗传统写作的勇气，两者之间并不矛盾，正因为要为人民而写作，才更应该要有探索真理的勇气。实际上，这涉及思想革命的问题。只要建立了独立的思想观念，就会具有探索艺术的勇气。艺术家从某种意义上说是绝对的孤独者，尤其是带有预言和呼告性质的作家，其精神孤独更加强烈。正是借助这种孤独意识和牺牲精神，他们才建立起乡土文学的文明生活图像。

其实，从乡土文学价值探索与乡土文学创作意义上说，不必盲目地崇拜西方艺术，但是，必须承认，西方有许多富有牺牲精神的艺术家。卡夫卡便是这样的杰出的范例，他仿佛天生是小说家，来到这个世界就是为了创造纯粹的艺术。他超前地体会到了人的渺小、异化的处境与官僚机器的强力意志。无论是变形还是怪诞，在他那里，不只是形式问题，而且是内心意识的展露。卡夫卡在乡土文学的结构处理上非常简洁，没有复杂的情节：作为土地丈量员，K 与城堡的外围接触和那种内心反省构成了他的生存状况。弱小存在者和面对官僚机器的恐怖生命体验，便是他的文学本体构造。这里，看不出许多头绪，也未写出许多典型，只是 K 的孤独心灵史，但是，这种形象的象征意义已具有了思想深度。这种体验着又不能表达出来的复杂情感，正是存在的悲怆。海勒的《第二十二条军规》，更有象征意义，那说不清道不明的律令，始终悬置在人们的面前，这就是生存的困境。这些作家，在思想上有深刻洞察，对现代人灵魂的剖白，极富精神的深度。这种文学，就不是文字游戏，也不是情感娱乐，而是对存在的探究和对现实的介入。这无疑是极具震撼力的发现，从而给予现代人以辽远的启示。在 20 世纪 90 年代的中国乡土文学创作中，比较具有思想深度的作品，应该提到《英儿》。这是诗人顾城以小说形式对人生的某种价值反思。《英儿》中渗透着强烈的"不合时宜"思想，并表达了绝望的哲学。他的不合时宜性在于生长在现代社会，却追求某种女儿国的理想，渴望成为贾宝玉式的人物。这种贾宝玉式理想，具有强烈的未来意识，但是，它无法面对传统价值约束和现代文明冲击的世界。他渴望实现纯洁性的山水自然之存在处境，渴望无拘无束，具有大自然野趣的性爱，但是，这毕竟要"在没有人的地方"才能实现。顾城千方百计逃避人群，反抗芸芸众生的生活哲学，不可避免地处处碰壁。他不可能与强大的世界机器和生活现实对抗，或者说，他对抗的力量实在微不足道，才会对世界的强盗逻辑和社会秩序有深度的恐惧。人们无法接受他的生存哲学，连最忠实者也离他而去，所以，只能选择"回家"的路。这是绝望的选择，是天真之歌，也是梦想之歌。虽然顾城的思想在西方和东方文学中可以找到源

头，例如，《红楼梦》就显示了这种思想意向，但是，在新时期文学中，顾城的这种探索毕竟是独特自由的。在一切声音之外，这种声音很有感染力。无论是否定，还是肯定，你都无法漠视这种思想。作家所要进行的一场思想革命，并不是综合一下时代的哲学思潮就能完成的。既需要时代的作家有清醒的时代的意识或后现代主义观念，又需要时代的作家有穿透历史的视野；如果满足于时代的阐释，而没有历史的透视感，就不可能作出深度发现。乡土文学的文明生活图像，不只是时代的思想的探索，还应是历史的探索。

在时代的乡土文学中，不乏这种历史性探索的创作者；大量的历史乡土文学创作，并未使作家们获得穿透历史的视野。只有在现实与历史之间进行探索的乡土文学，才具有震撼人心的力量。人们已习惯于把《白鹿原》看做一部史诗，而且，陈忠实在小说的扉页，确实标明了巴尔扎克的警句："小说被认为是民族的秘史"。事实上，《白鹿原》基本上是纪实的，大量客观历史纪实，显示了作家较好的历史素养。白嘉轩与鹿子霖，可以视作中轴人物，他们与父辈的思想相承，又与子辈的精神相关；鹿三和黑娃，则代表着另一阶层，陈忠实较好地把握了历史真实，那就是变动的中国社会人的地位之变迁。乡土文化生活、家族恩仇和宗法意识，以及那种浸入骨髓的风水民俗意识，展示出乡土中国的生活广度，但是，我感到作家还是缺乏穿透历史的视野。陈忠实依然遵循那种对现象的纯客观叙述而不掺杂感情的创作律令，不肯对这种历史的硬核作思想性审判，作者过于像历史的中间人和讲故事的老人，未能对这段历史作出任何有力的评价。评价又是如此急迫。那种恶性循环的生活背后有精神的毒素，作者在这里显然把思想历史评判的权利又让给了思想史家；思想家过于关心典籍，并不愿破解人心的历史，因而，这种现象背后的本质就被永远放逐了。由于作家缺少历史的穿透力，对沉重的历史循环只能作宿命的阐释，甚至只能给家族兴衰置入命定的色彩。① 家族的兴衰变迁，历史的宿命，这种兴

① 陈忠实：《白鹿原》，人民文学出版社 1993 年版，第12—15页。

衰后面的价值反省，陈忠实显然是放逐了，这就使乡土文学缺乏深度。与之相反，张承志的《心灵史》，对哲合忍耶历史的把握，真正显示出深度。他带着民族的感性和人类的良心去探讨哲合忍耶的历史，力图洞穿这段历史的秘密。作者善于提炼并把握本质，他舍弃了一切细枝末节，对普通民众的历史给予关照，真正关心民族的历史。在写民族心史时，紧紧抓住领袖人物的心史，于是，民族英雄人物的抗争史和屈辱史，构成了民族精神的象征，其中，凸现了生活的精神价值与人格价值。他并未让英雄过多地发言和讲述，作家的评判和声音在作品中占着主导，既作为见证人，又作为叙述者，这双重的视角，使他获得真正穿透黑视野的力量。热情诗人的极度昂奋的独白，显示出思想的历史的深度，从而真正严肃地表达了作家的生命价值立场。这种体验，既包含作者的思想价值取向，又包含着作家的历史意识和文明生活价值的批判性沉思。

乡土文学文明生活图像的建立，还必须借助对历史的评判来开掘心灵的深度。思想与历史就是如此复杂，作家绝对不是历史的旁观者，单纯的叙述者，而是历史的评判者和思想的表达者，这才是乡土文学文明生活图像建构的关键。大多数乡土文学作家，在面对历史时，过于自卑过于绝望了，好像历史本来如此，作家只能默认历史。作家缺乏起码的自信力，过于顺从而不坚定，少有作家的强力意志。作家独立的强力意志，对乡土文学创作至为关键，历史确实需要作家自由地发言，独立地思考。作家必须充分表达出自我的生命哲学，建立自我对世界的理解；乡土文学作家必须有坚定的自信，不应服从任何外在的权威，否则，无法建立乡土文学的文明生活图像。许多作家在思想探索和历史探索时，过于缺乏主体意识，丧失了对本质的把握。作家那种独有的思想意识和思想观念的建立，是乡土文学成功的关键，也就是说，作家不只是历史叙述者，必须是历史的评判者和未来生活的思想家。他应看到表象之后的实质，应有表达真理的勇气，只要以这种精神去创作，乡土文学的创作，就不是爬梳改编历史典籍的产物，它是精神的产物，是作家灵魂的象征。作家，只有此时才真正成为独立意义上的作家；作家，此时才不至于慌乱，更不会随着政治的

变化而不断地变色。无论政治生活与经济生活如何变动,民族文化生活中的内在价值信仰是很难改变的。我们能够改变的是生活方式与生活准则,那种最内在的对美与自由的追求,可能会被压抑,却永远不能改变。既要有对命运的把握力,又要有建立生命哲学的坚定信念,生命的哲学只有在生命的体验和生存的自信以及存在的勇气中才能真正建立。相信自己,并严肃地担负起作家庄严的使命,才能真正建立乡土文学的文明生活图像,成为民间秘史的破译者和民族心史的表达者,或者说,人类生命哲学和生命理想的传达者和先知者。乡土文学的文明生活图像,实质上,就是心灵范式。这种心灵范式,必须借助生活体验、思想独创和历史洞察才能不断拓展,否则,只能是封闭的、重复的、狭隘的。艺术创造必须关怀人类生命价值,这种关怀本身不是孤立的。仅有切身的个体生命感受,还不够,必须在历史思想时空中和时代的文化时空中找到合适的思想参照系,这样,才会在比较中显出深刻,在比较中确立自身的独创性意义。乡土中国的生命价值观,通过艺术形象的创造,传递着民族思想与想象的智慧。艺术家已经通过艺术形象充分传达了民族生活的现实历史生命价值观,现在最重要的任务是:如何通过理想生命形象的创造,向世界传递中华民族的理想生命价值观,或者说,向世界传达源自于乡土中国生活的美德价值观与自由价值观,这样,我们的乡土文学才真正给普世的自由生命价值探索贡献了民族的思想力量。

第二节 生命的野性:风俗体验与审美价值判断

6.2.1 文学的原始主义与家乡或异乡文化风俗的沉吟

在乡土文学世界中,乡土中国社会的生命价值观,与其说是理想的想象性价值观,不如说是现实的生存性价值观;也就是说,乡土文学的叙述者,总是从生活历史记忆出发,真实地表现历史生活境遇中的存在者的痛苦或欢乐,通过存在与心灵的体验,重建不屈服的生命存在者形象。就生

命价值表达而言，乡土文学的创造者，最喜欢表达在最艰难的生存境遇中存在者永不衰竭的自由生命意志。这就是源于中国古典价值传统信念的独有的生命价值观，其中，不乏生命野性的赞颂和艰辛忍耐的伟大德性颂歌。20世纪80年代中期，乡土中国文学或风俗文学的兴起，虽然是在欧美寻根文学思潮和中国古典文化热的作用下兴起的，但是，从根本上说，是创作主体对生命存在意志的关注或回到生命存在本身的体验冲动。在一定程度上，也是乡土文学对时尚政治观念的规避以及对生命本有价值的认同和回归。从价值体验与价值评判意义上说，当作家拥抱生活的热土时，便感到了风俗和乡土的巨大魅力，这其中包孕着乡民的信念、智慧、文化和生命意识。他们的审美文化视野投身历史，投向故乡的土地，投向奇风民俗的山乡，投向下层市民的集居地，再现他们的生存方式，正视他们的文化观念，从而表现他们的历史命运。从遥远的纯朴的山乡来到都市的作家们，插队到农村又回到都市来的作家们，乡村和都市，在他们的心中，形成鲜明的对比。面对故乡，世世代代生长在小巷深处，看着青苔的古屋，铺满碎石的石路，熟悉生意人的呼唤，对古玩、娱乐、戏文和棋牌精通的市民作家，善于反思小城镇的文化生活积淀。苏醒了的创作意识，导致他们对这种乡土深情的表现，于是，民族的风俗画卷，以古朴而又现代的方式复活，引发人们沉吟回味。乡土中国的生命价值观，离不开我们的亲在式体验与生命记忆，它教给我们如何在现实生活中倔强地存活下去，它也可能教我们朴实而达观地生活下去，却很少教给我们自由的生命价值理想。面对现实，艺术家的价值体验具体而生动；超越现实，艺术家缺乏自由的想象力。

如何体验乡土生活的价值？创作者的体验视点，显得极为重要。在此，家乡世界与异乡世界，便形象地展开了！作家所面对的乡土风俗存在地域，要么是家乡，要么是异乡，而作家喜欢以这两种角色去深入体验乡土民情，不过，“原乡人”与“异乡人”的感受与记忆，很不相同。这就是说，风俗价值体验，可以表现为两大方式：其一是原乡体验，其二是异乡体验。这两种价值体验方式很不相同，其功能是互补的。原乡，即故乡或家乡。

家乡总是地域性概念，其中，具有独特的风俗价值观念与生命存在信仰。作家心目中的“家乡”，永远是独特的，例如，沈从文与黄永玉的“湘西”，是何等的诗情画意！不说语言，不说饮食，不说人与人的交往和亲疏恩怨，单说服饰，单说风流故事，单说民风民俗，就与其他地方不同。封闭的村落，就是生活的历史真实世界的遗存，是一部传奇，一部血与火、歌与哭的人类历史投影；作家与家乡的联系，通过家庭维系住，由家庭关系伸展到家族关系，从而建立起复杂的社会关系，于是，有了与邻居的争吵，与邻居的姻亲，也有了与邻居的借送往还。乡亲的眼神，一句话，表情性脸色，在作家的体验中，都会敏锐地从记忆中呼出；乡里乡亲的情谊，为了小事发生的争斗，所有的欢歌和悲歌，通过断片的形式积淀着并浮现着。生命的记忆背后，伴随着生命价值的自由沉思。在创作的风俗价值表现中，生活的历史记忆皆会复活，并具有反思的意义。贾平凹的《美穴地》和《鸡窝洼人家》，不正是这种乡情体验的复活吗？往往，节日便成为作家和家乡精神联系的契合点。家乡的奇风异俗、祖宗崇拜仪式、婚姻形式、集市形式、欢乐形式，在节日以放纵的欢腾形式展示出来。他们通过身体语言所传达的祭祀礼仪，通过服饰、尊老携幼的传统，规定节日的“法律”，通过人与人之间自然、真实而又风雅化的交往，密切人际间的关系，消除人与人之间的紧张。狂欢节以内在的形式，通过欢乐的气氛展示出来，喧闹和欢笑，给古老的乡土文化注入了活力，增添了迷狂因素。人们有了娱乐、作息、闲逛，也有紧张、痛苦、劳累，作家身处家乡文化之中，自然熟悉打夯的声音，嫁娶的锣鼓，丧葬的悲壮，还有那插秧、割稻、摘棉时妇女的打情骂俏。一切都以最真实朴实的方式，流入作家的记忆深处，又流到笔下，至于小巷、小镇和都市文化，则以另一格局或另一风貌作用于作家的想象力。

作家与家乡风俗文化的最深厚联系，激发作家描绘出生动而又典型的形象，表现出悲怆而又雄壮的生命旋律。家乡的一切，早已以断片的形式，储存在作家的记忆深处。这生动的审美图像，呼之即出。周大新说：“我的家乡，是盛产故事的地方。”作家的乡土意识，正是通过故事的形式

复活的;人与事,风流与浪漫,生命的压抑和反抗,都以活生生的民间口头故事传颂着。生与死的信息,在乡村、在小巷里总是风一般地传播着,作家对家乡的表现,离不开家乡的故事。蒲松龄正是以最好的方式(在茶馆里)搜集到了这些奇异故事;民间故事圣手,大都是不会书写的作家,他们用自己的"口"写作。作家之成长,反观其文化经历,总少不了那些民间故事大王和智慧大师的指点,他们以这种方式深入了生活。原初的故事,总是那么朴质、惊险、动人心魄,神仙怪道与武功绝技,神乎其神地满足着人们的好奇心。从这个意义上说,谁的家乡不盛产故事。汪曾祺的《受戒》,林斤澜的"矮凳桥风情",不正是这种文化与作家想象力相结合的产物?作家之成为作家,就是因为他比一般人更钟情于这些故事,更注意体验这种乡土风俗,更愿意反省这种生命形态和生命活动。他们是通过乡土风俗去探讨人的生命价值。以独特的体验、独特的形象,或悲悲戚戚,或欢欢乐乐,以特殊的语言天赋,传达着对生活的理解和文化的理想。断片的材料与故事,筑起了作家与家乡的精神联系,由此,成为作家割不断的记忆和创作的源泉。贾平凹的商州、李杭育的葛川江、郑万隆的边疆风情、扎西达娃的西藏、残雪的黄泥街,都是作家对家乡的精神记忆。作家力图把握生活的命运,遥远的东西回味起来也就愈有深意。这其中带着悲怆,也带着狂喜,带着迷惘;带着焦虑,带着安宁,带着质朴淳厚,也带着陌生和恐怖。从某种意义上说,作家只要有真正的家乡,就会有真正的风俗文学创作,而且,是乡土文学创作不绝的源泉。在现代文学史上,蹇先艾、叶紫、沈从文、萧红,都在这方面取得了突出成就。乡土、乡情、乡音,以恋乡的生命意识连接起来,其中,充满爱与恨、喜与怒;他们一方面憎恶家乡人的麻木,一方面又热爱家乡人的淳朴,生命本有的价值信念,在形象的自由描述中得到充分表达。

我之所以用"风俗文学"取代"乡土文学",是因为对乡镇和都市下层人民的生活描绘,也应该是"乡土"。为了把这两种乡土文学统一起来,我选择了"风俗文学"概念:范小青的《裤裆巷风流记》,便是对小城风土的描绘;陆文夫的《小巷深处》和《美食家》,也是乡土文化的再现。这种乡土的

本质,皆源于文化风俗。正因为如此,黄永玉把沈从文为湘西唱的歌称之为“蜜泪”,是极形象生动的。沈从文对家乡的山水,总是流连忘返,他身处异乡,却热烈地怀念家乡,在心灵想象中,将自己的家乡装饰得很美。当代文学重新焕发的这种对乡土风俗的记忆,正是艺术家生活体验的必然归宿,“我只能写我熟悉的东西”,正是基于这一点,才产生了无数独创性作家。“家乡”,正好是他们长期的文化情感积淀,他们并无意追求陌生化,而自然地体现了陌生化,当然,也体现了熟稔感。这正是家乡与异乡之别,因为熟稔,它拥有了知音,因为陌生,它又显示出神奇。异乡展示的是另一观念,它意味着独特风俗价值观与生命存在价值取向,理解异乡生命存在价值方式,成了许多艺术家探索的中心主题。作家的角色是外乡人,知青作家大都如此,外乡人进入了异乡,就必须接纳并熟悉异乡的语言文化风俗。外乡人又不可避免地带着对比心理,作家会感到这与我的家乡不一样:“这里真有意思!这里的人,怪有意思的!”“这里的人,比我的家乡豪强,哎,也比我的家乡人软弱;这里的人,比我的家乡人好,哎,又比我的家乡人陌生!”外乡人通常注意到的是新奇与怪异,大多数本乡人对外乡人又充满情谊。他们喜欢客人,当然不是强盗和恶棍,尤其是本乡的姑娘们,对异乡人的感情更加浪漫,于是,复杂而又神奇的画面出现了。《酒觞》,正是如此,一位画家睡过了山乡许多年轻妇人,而唯独对痴情于他的姑娘保持纯洁的友情。这里,就诞生了乡土文化中的“生命哲学”,表达了建立在爱情意义上的生命理想。异乡人了解异乡,必须生活下来,要以本乡人的身份去生活,尽管在本乡人那里,作家永远是异乡人,因为文化和时间的双重烙印,使异乡人独具特别的文化气质。从文学史寻根来看,王蒙虽与巴彦岱人亲密无间,但是,这并未改变他外乡人的特征,伊犁是他的第二故乡。知识青年充当了特殊的家乡人,他们以外乡人的生活方式,与本乡人生活在一起,本乡人也并不因为知识青年不遵守自己的风俗而愤怒,而是表示宽容和理解。异乡人在生活对比中,对本乡人充满羡慕和同情又是必然的。他们这些异乡人,怪模怪样地学着“原乡人”的方言,常博得会心的微笑。异乡人为“原乡人”带去了新的故事和文化,“原

乡人"给异乡人创造了生活的真实故事,这不能不让你有所思有所感。由于"异乡人"的迁移,失落了固有的地域文化,必然感到愤怒和失落,难免鼻涕一把泪一把地去叙述在异乡的生活,强化那种痛苦。贾平凹深不以为然,他以为,这是精神隔阂,缺乏对农民的真正理解和同情。张承志对知青生活的态度,相当独特,他怀着赤诚到了草原,感到了草原人民的伟大。他自称"人民之子",感激草原人民养育了他,并在那里接受草原母亲和哥哥。他是异乡人,以"原乡人"自居,所以,他的小说创作中,文化风俗韵律就少了一些隔膜,能够加深对草原和草原人民的深厚的认识。阿城的小说,是异乡人的眼光,许多作家,与异乡文化格格不入。知识青年返回都市上大学时,已装满了异乡的风土民情,他们背回了一大篓传奇故事,或者背回了异乡的风俗画和故事篋。生活造就了这么多特殊故事,本乡人和异乡人最终在情感上获得共鸣。

他们带着各自的体验和意念,展开他们的故事,用审美的语言,去描绘那荒山乐土。他们更深入地欣赏起自己的家乡文化,以鲜活的韵律奏出和音,这种风俗差异,造就了文学的独特,这一切,又植根于作家对家乡和异乡的审美经验。这种审美经验,又源于他们的生命意识和生命体验。家乡与异乡的经验复活了,那遥远的时空图景,是古老的又是现代的。有声有色的景,有滋有味的人,嬉笑怒骂,哭叫与唱歌,组成了迷人的生活旋律,或苦涩,或田园情调,这就是生活的自由价值呈现。我们必须正视这种生活的价值,并试图去改变这种生活,乡土小说的复兴和繁荣,其实,寄托了作家对家乡和异乡的感情。作家只有熟悉这片土地、这个故园,只有理解这群人,熟悉他们的生活,才会具有深入的价值体验意识与自由的生命情调。有了这种丰富的生活积淀,你就寻找到了真正的艺术形式,寻找到了真正的形式,你才能建构起原初的生活世界和独立的文学世界。

6.2.2 文化习俗下的苦难生活画卷与文明的重负

凭着这种在家乡和异乡获得的审美体验和生命体验,作家便自由地展开了文学的想象,建构源于生活与想象的艺术世界与生活世界。这个

世界，是作家审美反映和表现的结果，所以，文学总是以新的名字新的场景，表现和虚构那些熟悉的地方，用那些艺术世界的人物，替换熟悉的生活原型。一切皆通过艺术传达，进行了艺术想象和典型化处理；熟悉的世界变得陌生了，艺术世界又强化了生活世界的真实。生活世界里人们无心反省的悲剧意识和喜剧意识以及生活的悲喜剧，被扩印放大了。正是通过这种悲剧故事和喜剧故事，我们学会了重新理解生活，学会正确评价生命存在的自由价值与信念。似乎悲剧比喜剧更多，作家对悲剧和喜剧的虚构，不是自然的展示，而是寄托着生命价值的象征性文化批判，增加了文艺创作的深度。我们不能一眼看穿这些风俗文学的深度文化背景，他们的深层文化意识，被一些浅层的文化风俗现象掩盖着，我们必须学会去发掘乡土生活的风俗价值与生命存在启示价值。

从生命存在价值的亲在性记忆上说，郑义的《老井》展示了陕北的文化风俗，带点神话色彩地写到陕北小村的老汉们打井的传奇故事，他们世世代代，皆为着这一“宏伟”目标奋斗。他们要生存，但没有人理会他们的生存，他们只能按照祖宗的传统观念组织家庭、生产劳动。“没有神仙皇帝，一切靠自己”，山村老汉没有儿子，只好把孙旺泉招赘进门。沉重的家族观念和传宗接代意识，构成了这种奇特的风俗文化。黄土地上的人们仿佛没有生命的享受，只有生命的重轭，在特殊时代，更显得沉重突出。只有背起节日的锣鼓，夹杂在欢庆的队伍中，才让人感受到一点生命的雄壮。作者所力图要表现的人伦和善良表现出来了，但是，作品所留给我们的深刻反思，绝不仅仅如此。这种风俗画面，是否应该成为黄土地上的最佳生存方式？回答，只能是否定的。悲喜剧比纯粹的悲剧，多了一些酸甜苦涩，几代人乃至几十代人都这么苦难地生活。历史的时间似乎凝固住，生活好像一成不变的“死水微澜”。生活的悲剧性，教人们学会重新评价生活，创造生活。贾平凹与许多作家一样，试图表现新一代农民，从山沟到都市，又从都市回乡村的农民心态。山村的青年人到都市赚到了钱，学会了城市的生活方式，从本质上讲，仍是对古老文化的顺从。更深层的东西却没有变化，表面上的喜剧，其实，隐藏着更深的悲剧。“老井”简直是

典型化的象征，浓缩了现实和历史的真实，为了反抗绝望的信念，维持专制社会的秩序，却付出了巨大的代价。《老井》以喜剧的方式去表现悲剧，让人们从苦涩的画面感受中咀嚼着苦涩的果实，这正是作者对家乡的苦涩理解和体验。何时是这种日子的尽头，乡亲们不知道，读者无论如何是应该知道的！“招女婿进门”，这种特殊风俗，决定了女婿的特殊家庭地位和社会关系，要作为“本乡人”自豪地站立起来，是何等的艰难。

这还不是问题的根本，重要的是，黄土地上的人们，如何才能从压抑、苦闷和贫穷中获得解放？在历史记忆中，黄土地上人们无钱娶亲，只能以拉边套的共婚方式打发着畸形人生。例如，李宽定的《妇道人家》写的贵州山乡风俗，这是作者所熟悉的家乡热土。他所要正视的，是透过那不合理的婚姻风俗，洞察婚姻背后妇女的巨大痛苦。未成年的小男孩，要娶成熟了的青年女性，婚礼之夜，妻子只得侍候小丈夫睡眠和穿衣。虽然那个机灵的小丈夫，能通过顽皮给风俗画面增添一些喜剧色彩，但是，儿子的媳妇属于父亲，父亲的媳妇属于爷爷，这是怎样颠倒了的关系！留给妇女的，则是无尽的屈辱和痛苦。“哭坟”一节，让人惊心动魄，李宽定在表现这种风俗画面时，最后给了新媳妇一条出路。这种情况，只是特例，因为媳妇没有公爹，如果有公爹活着，这种婚姻关系又该如何办呢？乡下女人的自由，能向谁吁求？怎么才能获得呢？无疑，又把沉重的悲剧问题留给了我们。陆双环的《双镯》，展示的则是福建沿海山区的文化风俗，关注的也是妇女的命运问题，这是作者对自己的家乡最沉重的回忆。陆双环多次谈到，自从上大学以后，闽南山区人民的沉重精神负担，始终压迫着他。这里，女性所受限制更多，打扮必须罩头盖脸，结伴而行，根本没有与男人平等交往的机会。在深夜嫁到男方家，却对男人一无所知，或者知道男人的狡诈凶残和贪婪，只能以死相对抗。《寡妇村》里的三位姐妹，因为不能生育受到人们的嘲笑，走向大海自杀，这是精神的绝望。那对着山神祭祀的虔诚，那于山崖凸处相交的庄严，那八年不能正大光明走向夫家，那在大腿暗处所做的记号，记载了女性的沉重和屈辱。祖宗之命不可改，乡土之风不可移，断送了多少青春生命；女子在集市上爱上的男子，原来是她

生活中的丈夫,她却在没有灯光的夜晚,以剪刀相威胁拒绝了他。因封闭,因战乱造成了沉重的压迫。男人被抓走了,村子成为寡妇村,即使男人没有被抓走。这种文化风俗,所造就的不正是无数活寡妇吗?这种令人揪心的思考,因为风俗文学的表现方式,显得深刻而又庄严。她们以奇特的方式生活着,如果在风俗规定的怀孕时间之前或者之后生育,都将因不堪羞辱而死去。她们只能孤苦地以娘家作为生活据点,却又并不被理解和关怀。这是悲剧与喜剧的转换,更是文明与愚昧的激烈冲突。多少女人走上绝望之路,于是,凄凉揪心的故事在孤坟之上盘旋。这就是文化,这就是风俗。作者与其说是对这些风俗进行解释,不如说是对这些风俗进行批判。这种落后的文化意识,既具有典型性,又具有普遍性,表现归表现,一切又取决于政治变革,否则,只能无动于衷。为了表现出风俗批判的意义,作家只好把时间提前,提前到“清朝”、“民国”,甚至更远。割不断的历史,剪不断的情结,放心不下的后果,就是这么奇妙地作用于我们的文学,妇女命运成为这种批判的中心主题。

从乡土中国生命存在者的亲历性体验与亲在性记忆中,可以自由想象伟大生命的现实价值与神圣价值。张承志的《黑骏马》,通篇以一首古老的歌曲旋律贯穿着,显示出结构的纯粹性。作品的主旨,虽然不时为“我”的抒情所打断,然而,叙事的激情,的确源于奶奶和索米娅。当索米娅被黄毛希拉强奸了,奶奶却按照草原风俗接受了这一事实。之所以这么宽容地顺从,因为这正是草原妇女的历史宿命;这种社会,纵容着黄毛希拉们;这种文化,宽宥着黄毛希拉们。当她们不遵循历史的文化风俗时,这种风俗文化自身,却无能为力。黄毛希拉们无恶不作,活得痛快淋漓而又混混浊浊,他们那粗野的动物性本能,无边际地发泄着。作者所惊叹的是,索米娅生存的勇气和坚定的信念;她不在乎自己的痛苦,却把一切爱献给孩子和别人;那风俗文化的牺牲者和不幸者,只能在暗夜里,在心房里偷偷哭泣。索米娅那瘦小的女儿,是不幸的风俗文化的“产品”,在艰辛劳顿中寄托着美的希望,这种探讨是何等沉重!这不是文明与愚昧的冲突所可以简单把握的,也不是悲剧与喜剧的转换概括得了的,这是生

命的探索和生命作值的沉思。无穷的生命问题和答案，留给了接受者！韩少功的《爸爸爸》，通过文明与愚昧的冲突，探讨湘西农村人们的生活和信念问题。又黑又瘦又脏又丑的长不大的孩子“丙崽”，只会说“傻话”的人却成了半神仙。几千人的山村，几百人的乡里，总会有这样的傻子；他们只知道胡言乱语，不懂得正常人的社交语言，傻乎乎地独往独来，愚蠢地过活。他们疯疯癫癫，自唱自乐，仿佛有着自己的世界，于是，人们给了他一块领地：“阴间代理人”。当他成为阴间阎王的代理人时，乡下人莫名其妙地把他们当作活神仙朝拜，以求解除病痛，全家平安。经济的落后与文化的封闭，决定了他们只能求神问卜，而没有资格、没有能力相信现代科学。在那些底层生活中的伟大生命形象的创造中，七十多岁的老奶奶，可以为了儿子的病，步行几十里，上高山，磕响头跪拜祈祷。然而，一切都无济于事，病死的依然病死。他们求助了天地神灵，也求助了祖宗神灵，每逢春节和四时八节，只好在亲人的坟前，或者在祭堂，摆上菜，斟上酒，表达自己的心愿，祈求他们的护佑。正是在这种自欺欺人中，我们认同了独特的乡土风俗文化，从而虚构出揪心动魄的“风俗文学”，真实而又沉重的文学。任何乡土价值法则，其实，皆是现实生活价值立法的具体化，或者说，在理想的超越的人生价值难以获得时，人们更愿意坚定现实生命价值信仰。[1]

乡土中国作家的亲历性与亲在性生命记忆，创造了许多饱含着民族古老价值信念的自由形象。刘恒与贾平凹，更多地关注风俗文化下的妇女命运。《伏羲伏羲》，展示的正是乡村“造孩子”运动，杨天青成为绝望的牺牲者。那个绝望的叔叔娶了年轻的女人，在折磨和蹂躏中日夜不停地操作，寄希望于儿子的诞生，以传续祖宗的“香火”，但是，怎么也无法让菊豆怀上他的“香火”。天青在压迫和饥饿中，与同龄的女人相遇，却无法拥有爱情，充满情欲的心，只能通过墙上的洞眼，“瞻仰”菊豆的胴体，连菊豆撒尿和洗澡，都成为他生命存在的最高享受，终于，菊豆在田野的草丛中

① 张承志：《文明的入门》，北京十月文艺出版社 2004 年版，第 296 页。

属于了他。他们造出了儿子，他那贪婪的叔叔以为是自己的产品，当叔叔明白一切时，便开始了疯狂的报复，最终，在绝望中死去。真正的儿子，却不认同血缘的父亲，并充满因羞辱造成的仇恨，于是，杨天青只好在水缸里自杀了。张艺谋在改编这个电影时，最后让杨天青脱光衣服，头朝下光屁股朝上，并让小孩欣赏他的“大本本”作为结束。我觉得，这根本不合文化风俗的真实，张艺谋为了自己的需要夸大改变了生存事实，生成壮烈而又粗野的效果，而失去了悲剧的真实。这是在展示妇女命运的同时，展示男人的命运，刘恒的双重探索，无疑增加了文化生存价值反思的力度。贾平凹的《太白》、《美穴地》、《白朗》、《浮躁》，以文化风俗为根本，从而，展示新与旧、丑与恶、文明与愚昧的冲突，完成悲剧与喜剧的转换。在中国当代文学中，真正具有喜剧并带有正剧色彩的风俗文学，也许只有冯骥才的《神鞭》、《阴阳八卦》和《三寸金莲》，陆文夫的《美食家》，谢友鄞的《煤窑》、《马嘶秋诉》，莫言的《红高粱》等，其中，带有较激昂的情调，而且，完成了化丑为美和化腐朽为神奇的艺术辩证法的努力。他们在对文化风俗的游戏表现中，掺进了一些政治文化因素，从而使类似传奇游戏的故事具有了现实意义和社会意义。毕竟，这种喜剧情调的文化风俗小说只占少部分，他们多多少少与武打小说相关，或者与改革文学相关。

野蛮的风尚，确实充满野性的力量，虽然底层社会能够永远保持自己的活力，这种野蛮的力量从未消失，个体生命永远保持自己的野蛮生存力量，然而，我们也需要思考，为什么文明的力量不能成为我们的社会的主导价值信仰？只有野蛮的力量与野蛮的生命意志，才能成为生活的真正价值信念？这说明，文明生活价值，始终没有超越野蛮之上成为普世价值律法。野蛮的文明，好像总是少数人占有大多数人的劳动成果的文明法则；由于普世价值的缺乏和平等自由信念的欠缺，绝大多数人不得不处于野蛮的秩序中。相对于自由的生活而言，官方的价值律法，对于国民来说，就是野蛮的等级制度下的文明，只是官僚享受自由权利的文明，而不是国民自由平等享受的文明。当官僚与国民永远处于二级对抗体系中，“仇恨”，就是作为与压迫相抗衡的唯一动力或手段，显然，这是不可能构

建真正的文明生活的。人们只有保持自身的野性,才能在原始力量崇拜的官僚社会保持着自己的生存力量,因为对于许多国民来说:他们没有争取权利的自由,只有交税的自由;没有申请保护的自由,只有当兵充伕的自由;没有权利,只有义务;没有自由,只有重负。这种责任与义务;权利与自由的完全失衡,是文化苦难与文化愚昧的真正根源。

综观风俗文学对悲剧和喜剧的展示,可以发现,特殊民俗的展示,特殊风土人情的表现,具有典型意义的形象塑造,民族文化心理痼疾的展示,拓宽了作家对现实生活的理解,深化了对中国人生命观念的理解和认识。在面对乡土文化记忆时,作家为何津津乐道于苦难,他们想做什么?到底是想通过展示苦难,让人们惊醒,还是通过展示苦难,正视生命的残酷?如果只是为了生命的原始记忆,为了生命的野蛮记忆,为了真实记忆,那么,艺术家到底想主导怎样的生活?在此,艺术家的生命价值观与艺术价值观,处于迷茫状态,如果说,艺术的价值观就是正视丑恶,对苦难的历史进行真实的记忆,那么,又不完全符合艺术的审美价值观或理想生活价值观!如果说,艺术对丑恶与苦难的记忆,就是对政府与权力阶层的批判,那么,它如何能够达成这一力量?基于此,艺术在表现苦难时,必须有其价值观,而不是简单的生活历史真实记忆;最真实的苦难记忆,如果没有价值观的照耀,就可能是一片黑漆。但是,在价值观的照耀下,我们可能瞥见人性深处的伟大力量,瞥见苦难承受者对施暴者的斗争勇气,瞥见生命存在的正义与勇气,因而,不能一味地叙述衰弱的国民生活景象。像《阿Q正传》的叙述,在现时代是无济于事,我们需要追问:这是谁之罪?我们必须改变这种缺少自由平等价值信仰的社会,让国民真正得到自由。改造国民性,绝对不是从改造国民本身出发,我们需要的是改造国民生活赖以生活的政治法律制度。如果不改变政治法律制度,国民性的改变或传统中国生命存在价值观的转变,就是一句空话。只有让国民自由地选择,自由地发展经济生活,国民的自由与尊严才能真正形成,这不是口头上给予国民自由所能完成的任务。因此,许多作家只有历史的记忆,没有真正的生命价值观或文化自由价值观,那种悲剧与苦难的叙述,

事实上毫无意义。既无文化社会与政治生活批判的意义，因为政府官员不会阅读这些作品，也无文化价值重建的意义，因为国民只有自贬的苦难体验，无法想象自由而正义的生活理想。

6.2.3　生活的底层体验与寻根者的愚昧主义思想追踪

这种风俗文学的本体形式，许多作家习惯地称之为"寻根"；风俗与"寻根"联系起来，正是为了确立生命的价值。在乡土文化风俗的叙述性展示里，融入了作者的价值观念，作家之所以选择风俗文化来表现，是因为风俗文化里裹挟着复杂的生命问题。通常把风俗理解为特殊的文化仪式，这并不错，但是，任何风俗礼仪背后，皆有着复杂的文化心态。在贵州的一些山区，"小丈夫娶大媳妇"这种风俗礼仪背后，正是经济文化形态的畸形结构的象征：一方面，家庭需要健壮的女性替代并帮助年老的妇女；另一方面，男性正是以这种形式完成了纳妾功能。正是这种落后闭塞的不发达的经济文化，决定了愚昧的婚姻风俗与情爱习俗。再如，湘西世界中生命存在者把一些疯疯癫癫的人奉为"活神仙"，从根本上说，也是由现实经济状况所决定，即在不发展的政治经济困局中，人们无力无钱治病禳灾，便把希望寄托在这种虚妄中，从而寻求心理的安慰。闽南沿海地区盛行的婚姻风俗，其实，也与特殊的历史时代妇女的生活命运相关。风俗不是教条，不是僵死的清规礼仪，它不应内在地制约人们的精神和行动。每一风俗里，蕴藏着与政治经济相适应的文化，人们不能违背这些风俗，否则，生命便受到威胁。只有遵循这些风俗，内在地实践这些风俗，生命才能得到根本保证，不然，你在风俗社会里无法生存下去，你会感到叛逆和孤独的恐惧。妇女更不容易承载起这个重负，她们往往为了名誉和尊严，选择死亡，在中国这个极权的社会里，妇女的懦弱常常伴随着悲剧；即便是反抗，也因势单力薄，以失败告终。当风俗成为特殊的法律，一乡一族的首领，都可以执行这一法律，宣布人的死亡。妇女之沉重苦轭，尤其表现在性压抑和情感压抑上，似乎天生比男人低一等，必须服从男性社会的安排。如果把感情和性献给她所爱的人，背叛了风俗社会中的家庭和丈

夫,那就等于选择了死亡。

在乡土风俗背景下,人民并没有多少自由可言;风俗是约定俗成的,成了人们的精神和行动的现实障碍。风俗文化下最大的牺牲品,是妇女,她们牺牲了青春、自由、爱情、平等,乃至生命。在贾平凹的《太白》中,作家所写到的妇女,聪慧而又美丽,但是,只能是地主和强盗的娼妇。《美穴地》里的妇女,为选择意中人牺牲了美丽的容貌;《白朗》里的妇女,在强盗的威逼下,险些把梅毒传染给白朗。乡土生活中的妇女,不仅是地域文化风俗的牺牲品,甚至可以说,是整个中国等级文化的牺牲品。《伏羲伏羲》里的菊豆,最终没有享受到生命中的爱情,在偷偷摸摸中爱了一生,恋了一生。作家敢于正视风俗并表现风俗,面对真实的生存苦难与勇气往往让人感受到作家的坚韧与冷漠,坚贞与痛苦,但是,乡土小说家在展现真实时,通常,皆忽略了内在的生命存在价值追问:即这是谁之罪?是什么造成了民族生命存在的最艰难痛苦的存在?这种非自由的非生命或者说非人性的生命存在方式,难道是天然如此吗?难道只能通过仇恨表达吗?在追问这是谁之罪时,还应有对自由生命价值存在进行理想展望,可是,许多作家恰恰在理想表达与生命自由价值想象上一筹莫展。

实际上,只要有怎样的风俗,就有怎样的文化外观,而文化的外观,常常能够掩盖生命存在者最内在的痛苦。惠安女子三五成群,戴着帽,蒙着脸罩,走过寂寂石乡,在石头垒成的小屋中生活,举着火把在节日到夫家,这种风俗画面,如果从表面上看去,的确神秘迷人,犹如纹身所构成的奇特效果。那黄土地的落日景象,傍晚和清晨的耕耘,"信天游"的漫山飞动,看起来格外浪漫美丽,但是,那种土屋里的阴暗和简陋,一尘不变的生活方式,就会打破你的想象之梦,让你面对骄阳和枯井。湘西的树林和小溪,青山绿水,穿着民族服装的妇女唱着情歌,似乎呈现了悠闲之美,但是,山寨的法律、孤儿寡母的哭泣、逃荒避乱的号叫以及那种资源枯竭的穷困,就会让你从浪漫中回到现实。不能长久地停留在风俗文学的外表,而应潜入乡土小说的心灵史世界,至少,这种具有强烈悲剧色彩的风俗文学作品,不能以沉静喜悦的心情去欣赏。那稀奇古怪的风俗,从生命存在

意义上说，是艰辛沉重的。要学会正视人的命运，学会思考人的价值和生命的意义。必须承认，风俗文学最能构成陌生化效果，《寡妇村》、《老井》、《妻妾成群》、《红高粱》、《妇道人家》、《黑骏马》、《神鞭》，能使我们获得新奇的陌生化体验。这不同于王蒙的《青春之歌》、《春之声》，也不同于张贤亮的《男人的一半是女人》，更不同于张弦的《挣不断的红丝线》，这些作品都可以被虚化，甚至可以安置在中国任何城市。他们没有地域文化特征，只有时代文化特征。《美食家》、《小巷深处》、《爬满青藤的古屋》，具有鲜明的地域文化特征。这种地域文化，与这一地理的风俗有机地交织在一起，那些具有乡土气息的人，那种具有文化气息的生活，必然具有魅力。他们的生活情调、生活原则与价值观念，与现代原则构成了价值认同距离，我们不熟悉它，我们感到陌生。正因为感到陌生，所以，觉得特别新奇，在新奇中获得艺术满足，这是当代作家试图背离正统文学观念、正统表现题材和形象塑造模式的积极尝试。他们找到了最佳生长点，所以，感到游刃有余，其乐无穷。[①]

正是这种陌生化效果与对正统文学观念的背叛，为风俗文学创作增添了强大活力，从而产生了巨大影响，并获得成功。应该说，风俗文学不是为了对风俗进行展示，而是为了揭示风俗背后的文化价值和生命价值意蕴。作家借风俗的展示恢复了生活的本来面目，强化并突出了风俗文化下人的真实生活，表现出对风俗的理解，对现代文化价值的理解，从而激起我们的诘问和反思。在中西方文化对比中，在东西方价值观念的冲突中，在古代与现代文明的较量中，我们是不难作出科学价值评判的，于是，作家对生命的阐释就在有生命的个体接受者那里获得了认同和理解。作家把这一过程称之为价值反思与价值想象，主张返回到古老的真实，返回到与现代文明相对抗的生命形态中。“根”大而言之，可以指宇宙的根本，而宇宙的根本，才是人的价值立足点，显然，文学家不必作这种抽象的思考，他们将此留给了哲学家。他们所要寻求的是生命之根本，我不知

① 张承志：《文明的入门》，第 313 页。

道，寻根这一思潮，是否受到美国黑人文学的影响。美国黑人作家知道黑人不是美洲大陆的人，他们来源于黑非洲，黑非洲是他们的故乡，而这故乡正是他们生命之根。他们的祖先在哪里？他们的命运，他们的奴隶地位给他们带来了怎样的苦痛？他们是如何被人强抓并送到了美洲？他们是如何承受人贩子的残酷虐待？他们是怎样带着锁链，又如何砸碎锁链？他们借寻根，探索黑人自非洲到美洲的命运。这不只是风俗问题，主要是政治法律文化问题。美国小说和电影《根》所具有的意义也在此，但黑人那不屈的意志，追求自由独立的个性和白人的残忍，无疑给予了人们以生命的启示。

当代作家之寻根，还是应该返回到风俗文化的深处，去洞察和表现普通人的命运。莫言的《红高粱》，所要表现的是，山东高密乡人民的强悍意志；这种雄强，是他所寻求到的"生命之根"。没有这种雄强的个性，就不可能与日本鬼子进行对抗，也不会表现出生命的悲壮价值。孙子辈大言不惭地说起了爷爷奶奶的"花花事"，说起爷爷奶奶在高粱地里的"播种"，显然，这正是民间叙事文化的魅力所在。莫言写的、想象的正是他的家乡的生命史。他以家乡人的体验，展示北方高密乡人的强悍粗野之气。"颠轿"是何等的粗野疯狂，威武地荡漾出北方人心底的"力"与"胆"。奶奶嫁给地主的"麻风病儿子"，在送亲的路上，遇到了强盗的打劫，我爷爷勇敢地制服了抢劫者的假枪，大胆地捏了新娘子的脚。情欲的胆量和豪强的胆量，导致余占鳌真的抢劫了"新娘"，并在高粱地里两厢情愿地，洋溢着生命强力地结合了。那生命的热焰，曾被张艺谋大张旗鼓地过度渲染了，从此，余占鳌名正言顺地占有了"奶奶"，并以癞皮狗式的恶作剧，在造酒中发泄着生命的强力。如果说，小说前半部是生命力的丰沛享受，那么，后半部则是中国人不屈意志的豪勇之歌，罗汉大爷被日本鬼子剥了皮，我奶奶为打鬼子的男人们送酒壮行。一切又在那歇斯底里的歌唱中，焕发出震天动地的生命活力。在莫言看来，中国人决不是通行小说电影中驯服倒下的良民，勇敢的汉子选择更强有力的方式与日本鬼子战斗，这才是中国人生命勇气。爱得热烈，恨得强烈，气贯长虹，慷慨高歌，以最勇敢有

力的方式显示生命的活力,这是莫言的生命价值理解。在大多数风俗小说中,作家也都试图肯定这种情欲的力量和生命的力量。最惊心动魄的故事,则是对性压抑和精神压抑的反抗,他们总是以情欲的大胆叛逆为中心环节,甚至宁可选择情欲的放纵去战胜死亡的恐惧。这曾经是一时期中国当代小说的主导宗旨,毕竟这种理解只是问题的一方面。

我们需要进一步追问,中国社会生活的苦难与愚昧是什么东西造成的?难道是天生的愚昧与苦难吗?实际上,苦难与愚昧,同我们的政治经济生活与国家文明价值信仰密切相关。我们的艺术家必须思考,政治经济律法的目的,到底是为了什么?任何正义的法律制度,不是为了保护少数人的利益,而是为了国民的共同利益与自由正义。在中国社会生活中,强权与官僚社会的自我保护,是文化愚昧的主导原因,与此同时,法律的松弛与正义的缺失,是人们信赖权力而不信赖法律的根源。我们以权力代替法律,以权力主宰国民的意志,结果权力的滥用或误用,使得人民的生活只能在苦难中挣扎。在经济快速发展的今天,我们的生活水平大大提高,但是,还必须问,是否达成真正的法制社会?如果不是真正的法制社会,那么,应如何达到这一目标,或者说,如何使法制社会成为中国的常态社会。国民的生活自由与文化权力,不应向野蛮倾斜,而应向公正进步。从这个意义上说,乡土文学不是文化娱乐,而是自由的政治价值追求,是自由理想的生命价值的叙述,所以说,更深层的寻根或生命存在的价值追问,应该是全面的,即要以人的全面发展和全面解放为最高宗旨和目标。真正的爱情和自由的选择,是乡土文学的魂。流言不能让它成为流弹,正直的人不应该被击倒。作家从本原的意义上恢复了对生命的阐释和理解,所以,通过对风俗文学的考察,应该认识到:人的根本是生命,离开了生命,一切都无从谈起,生命又不是抽象的,它是无数需要的集合。自由、幸福、爱情、尊严、个性、安全、美感、快感等,一切属于人的需要的"集合"才构成生命的本身,生命不只是活着,这只是最基本的规定,关键

是，要活得热烈浪漫。① 生命的自由表现，正是人的本质力量确证，正是人的需要的全面转化和创造性释放。生命必须显示出欢乐、舞蹈、歌声、喜悦、团结、自由和幸福感，而不应是异化、痛苦、压抑、悲愤、丑恶、奴性。文明的最根本价值信仰，不是让少数人幸福，而是让所有的人享有幸福，"让世界充满爱"。只有这样，才回到了风俗文学的根本上来，才回到了鲁迅、老舍的风俗文学主题上来，回到了沈从文、郁达夫、肖红的文学主题上来。只有这样，才能真正把现代乡土文学和当代乡土寻根文学以及城市风俗文学从根本上统一起来。从这种统一中，就能够确立当代风俗文学的现代价值和历史价值，才能真正发掘乡土文化生命存在价值体验的魅力。应该说，这正是价值论美学的现实使命！

第三节　向善而在：张炜乡土叙事的生命价值形象

6.3.1　面对苦难的历史与向善而在的价值形象创造

作家有没有自己的价值立场？如何表达自己的价值立场？自然，可以通过思想论述的方式，但是，更本色的价值创造方式，还应是"艺术形象的创造"。即，通过富有生命启示性的艺术形象，表达自己对生活、历史、文化、人性、生命存在的价值体验。从张炜的创作可以看到，作家通过关注历史生活与历史生活中的人生，体现了对非人价值的否定；同时，也表现了对良知价值或向善而在的生命思索。在他的创作中，生命历史记忆，既作为生动的景象，又作为反思对象，获得了深刻的理解。事实上，"历史生活与文化记忆"，包容着人类文化的全部复杂性，时空的渺茫感，人心的特殊承载，存在者的独特际遇，观念的精神制约性把历史的身影投射得无限广大，超出了我们的视域。我们所能把握的"历史"，往往是个体的生命史，愈往久远追问，愈感迷惑艰难。中国与世界，史前与纪元，废墟与古

① 张承志：《文明的入门》，第2页。

迹，都超出了我们的想象。那种神话的世界，是人类想象力的极限，至今，那些化石，那些遗迹，那些文物诉说着历史的苍莽；那些秘仪，那些隐私，真实表征着心灵的悲悯。历史，以各种奇异的形式紧锁着人们的心灵。不洞悉真正的历史，无法获得真正的价值体验；历史渴望真正的心灵探寻者，同时，又拒绝任何浅薄之徒。历史生活价值以最古朴原始的形式，存在于文明的暗处，隐匿于乡土文化的底层，只要你珍重这种历史，必将获得丰厚酬报。[1] 我们所习见的历史描述或正史，只不过是生活世界的模糊的影像，只不过是历史世界的外在表象。真正的生活世界和历史世界，以另一面貌“潜伏在”人心的每个特殊的角落。穿透历史的机密，必有独异的历史智慧和历史眼光，因为历史的表象与历史的心灵，常常构成尖锐的对抗。历史绝不是可以轻描淡写的事，它不在书中，在每个独立个体的心中。轻薄历史，必然受到历史的戏弄，无论是价值论美学的探索者，还是乡土文学和风俗文学创作者，必须庄严地对待历史。你愈是切近原初的历史，愈能贴近历史的心灵；你愈能真正地把握历史的脉搏，愈能获得心灵的启示。张炜的长篇小说创作，以亲历的方式，贴近了乡土中国底层民众的心灵，抒发特有的悲怆感。从价值论美学的眼光看，融感性体验和历史理性于一体的艺术探索，具有真正的审美价值。

审美创造本身，离不开价值论追问，张炜的长篇小说创作，在这种价值论逼视下，显示了独有的生命价值，因为张炜的创作本身特别珍重历史的价值。珍重历史的人是智者，尽管许多作家也知道历史的分量，但是，由于缺乏张炜那种还原历史的真正意志力，因而，历史本身在一些作家那里被喜剧化和表象化地放逐了。张炜对历史的追忆，真诚而且令人感动；许多人都不愿回忆往事，追忆使他们伤心落泪。有人甚至干脆宣称：一切向前看，历史就不必重提了。放逐历史的人，总是受到历史的戏弄；淡忘历史的人，心灵不免单纯而缺乏容量。历史是我们抛弃不了的，它是我们生命的一个重要部分；历史本身，可以给予我们以智慧性启示，它总是用

① 张承志：《文明的入门》，第286页。

血泪写成。应该说,具有强烈历史感的民族,才是伟大的民族;具有强大历史感的人,才是真正勇敢的人。与一切漠视或淡化历史的人相反,张炜执著于历史自身的审问。

历史世界,对于张炜来说,博大无垠,永远使心潮激动的世界。追忆历史,是他的一笔巨大的心灵财富,在张炜的早期小说创作中,这种历史的追忆是浅表的、断片的,《他的琴》这部短篇小说集,就是这种历史的断片式追忆。一追忆历史,生活中的故事便纷至沓来,那些善良聪慧的老汉,那个美丽而又温柔多情的姑娘,那次高粱地里的奇遇,那夜春雨淅沥,那条充满生命启示的快乐的芦青河……那些场景,那些人物都在张炜的记忆中复活了。张炜早期的小说创作,以人性美的发现作为创作主调,很少艰难困顿和残忍冷酷的场面。那时,张炜的回忆中满溢着诗意、幸福和激动,当然,这种甜美的历史追忆是有限度的。张炜的早期创作,之所以沉醉在这种幸福回忆之中,与他的生命体验方式相关,多多少少与他的青春心理、认识水平以及当时的文艺政策有关。在这段美妙幸福的历史追忆之后,张炜真正感到了"历史追忆本身的分量"。在历史追忆中,那些残酷的场景,那些被侮辱被损害的心灵,更为深刻地震撼着他的心灵;对于恶和残酷本身的回忆,张炜感到了历史的沉重。善良的、富有牺牲精神的人,却遭遇着生活的折磨和不幸。他们在异常艰难的生存环境中挣扎,维护着作为人的尊严,相反,那些邪恶的、残忍的、狡诈贪婪的人们,却在生活实际中处处得手,活得有滋有味。历史本身的价值被颠倒了,善良的、纯朴的、富于牺牲精神的人们,不得不承受历史的重负和心灵的摧残;邪恶的、残忍的、灭绝人性的,压迫他人的存在者,却充分享受着生活的自由和革命的荣光。追忆本身,使张炜产生了历史价值重估的渴望,因此,张炜开始选定特殊的价值尺度重新评判历史生活。如果说,以"秋天"命名的中篇小说对这种历史的重估还有些单调的话,那么,以长篇小说创作来进行的历史价值重估就具有了生命般的力量。《古船》、《九月寓言》、《柏慧》、《家族》等,对历史的追忆显示出重大的审美价值。

张炜的历史追忆方式,是依照下列原则来进行的。首先,张炜由当前

历史向过去历史追忆。张炜的创作始终立足于当代，通常，当前的价值取向，是很难评判的，因为这其中有着根本性的价值转换。例如：现时，许多人衡量个人的存在价值，是以赚钱的数量作为尺度；相反，过去对个人的价值的评价，是根据他/她对政党和革命的态度来评定的。一个时代有一个时代的价值准则，大多数人是以现时价值准则作为生存依据，因而，张炜自觉评价现实的和历史的生活价值准则。在《古船》中，洼狸镇粉丝大厂的经营与隋家的历史命运纠缠在一起，现时的历史演进与过去历史的追忆构成历史对比。张炜感到：在两种不同的价值准则之间，人们忽视的往往是人性的价值和人心的评判；在现时的历史演进中，张炜不断追忆过去那段历史。在这种对比性历史眼光中，隋迎之、隋抱朴的美丽生命价值准则，得到了真正的肯定；赵炳和赵多多的邪恶生命价值准则，也获得了深刻的评判。张炜把颠倒了的价值准则重新恢复过来，恢复了人心的信史，恢复了生命的本原价值准则。人心与人性，在历史的追忆中获得了真正的评判，可见，真正的历史价值准则总是被遮蔽着。真正的价值准则，往往不被人重视，虚假的价值准则却被人们大肆鼓吹；生命本身的价值被质疑，人心的历史与人性的现实被重新估价。在这种历史追忆中，张炜恢复了本原的人生价值准则，这种追忆发人深省。

其次，由家族史向社会史追忆。张炜的历史追忆，遵循的是个体化原则，所以，家族历史观念，在张炜的长篇小说创作中异常突出。且不说《古船》以家族为主线，单说《家族》就充分体现了张炜的历史意向，《古船》的家族观与《家族》中的家族观是很不一样的。总体而言，张炜通过家族史来透视社会史。《古船》中的家族观是以阶级论为依托，剥削阶级的家族与革命阶级的家族之间对抗的历史，是这部长篇小说的主要线索。《家族》的家族观，以革命论与进步论为依托，资产阶级子孙的革命精神与无产阶级子孙的革命精神的差异，是《家族》的叙事对比线索。[1] 在历史追忆过程中，张炜表现出正本清源的价值重估热情。张炜企图说明，家族之

---

① 张炜：《家族》，上海文艺出版社 1995 年版，第538—543页。

间斗争的历史显示了20世纪中国的历史变迁，展示了两个不同阶级的子孙的心灵史，这种历史追忆本身，显示出十分悲怆的审美内涵。

第三，由美善场景向丑恶场景追忆。《九月寓言》，再现了真正的乡村农民在特殊时代的生存历史处境；《柏慧》，则真实地再现了知识者的生存处境。对于这种历史场景的追忆，张炜显然看到了美善与丑恶之间的尖锐对抗；心地善良的青年和女人，不断承受着邪恶的汉子和妇人的压迫。人心和人性在艰难残忍中挣扎：大脚肥肩与庆余形成鲜明的对比，瓷眼与赵炳有异曲同工之妙。生活中活得快乐风光的人，却是卑鄙无耻、邪恶残忍之徒；生活中富于奉献精神和牺牲精神的人，承受着生活的压迫。人心和人性在此获得重新估价，心灵在呼唤，人道在作证，张炜力图恢复人道、人心、人性，把颠倒的历史和颠覆了的价值观念重新恢复过来。张炜的历史追忆本身，显示出存在的悲怆；历史绝不像有些人所想象的那样轻松愉快和喜剧化，历史本身充满悲剧韵律，充满艰难苦涩感。在这种历史追忆中，张炜贴近了真正的底层民众，贴近了人心的信史，因此，他的长篇小说创作本身，具有特殊的历史价值、文化价值、审美价值、社会价值和生命价值。

在这种历史的追忆过程中，张炜担当着双重的角色：既是历史的亲历者，又是历史的倾听者，亲历加上倾听，使他的历史追忆本身具有了悲怆的力量。历史需要亲历，亲历使人有切入骨髓的体验；人真正能够再现和表现的历史，就是亲历的历史，关于历史的想象必须以这种历史的亲历作为依托。仅有亲历又是不够的，个人的历史亲历毕竟有限，因而需要倾听；在底层民众中倾听，倾听民间的真正心声，这样，才能对历史有更为本原更为直接更为深刻的把握。这几年，张炜从未真正离开过故土，他在故土亲历和倾听，重构底层民众的生命史，对底层民众的心声有了深刻的把握。历史需要重新评价，尤其需要亲历者来重新评价。历史学意义上的历史，与这种创作意义上的历史，相差十万八千里：前者只有事件的梗概，数据和文献，没有原初的体验；后者虽没有数据和文献考证，但拥有那本真的个体的生命体验。原初的历史描述，属于真正的作家和历史学家，历

史唯有在这种本原的把握中，才具有生命启示意义。这种本真的历史不易发现，原初的生命历史价值信仰，也不易表达，不仅需要切入骨髓的体验，还需要同情心和判断力。不仅需要艺术表现力，而且需要良知和人道指路，真正的文艺创造的价值，在这种历史的关怀中需要良知和人道指路。真正的文艺创造的价值，存在于这种历史的关怀中，这里，没有游戏，没有喜剧，只有真实，只有冷峻。

张炜对于历史的追忆，特别显示了细节的真实。《九月寓言》，在这种细节的真实刻画上，具有特别的表现力和想象力。当你读到大脚肥肩摧残小兰子的细节时，当你读到庆余的苟活无言和疯痴清醒的细节时，你会感到不寒而栗。我不知道，张炜如何获得了这种惊人的表现力？我只能表示由衷的钦敬。如果仅有这种细节的描摹，那么，张炜的小说实在不忍读下去！为了调节这种心灵的重负，他以静夜的诗意来安慰人的心灵，我把这种诗意，称之为“残酷的诗意”。张炜对待历史冷静又平静、焦灼而宽和，善于把触目惊心的生存痛楚和秋夜绵绵的深情有机地调和在一起，凸显了存在的苦涩感和时空的无限感。生命历史的追忆是如此沉重，又是如此无限；人的承受力是如此顽强，又是如此脆弱；历史是如此宽容，又是如此悲怆。张炜深刻地传达了生命中说不完、说不出的悲怆，在这种历史的刻画中，表现了无限的心智，唤醒了人们的历史记忆，充实人们对原初的历史的本真体验，纠正人们对历史本身的价值判断。张炜所做的全部工作，就是为了给予人们以历史启示。张炜的心智是隐秘的，又是袒露的，这种历史的描述，仿佛是纯客观的，其实，又充满了强烈的主体性体验。这种历史还原的创作意向本身，包容着张炜的主体性原则和价值尺度，显示着作家应有的洞察力和真正的良知。

6.3.2　向善而在与生活评判的主体性价值尺度

不论是理性反思还是审美创造，主体性价值尺度是异常必要的。有人说，要消解主体性，就人与自然的对立而言，消解主体性是必要的，因为一旦人把自己的意志强加到自然之上，必定遭到自然的报复，但是，从创

造和反思活动来看，保卫主体性又是非常必要的。人作为独立的存在个体，有其自由意志，有其自由思考的权利。思想必须显示出自律性，即“自作主宰”。有了这种自主性和主体性，人就有对历史和人生，对思想和艺术，对生活和文化的主体性价值尺度；这种主体性价值尺度，尤其是审美创造的依据，作家要想超越时尚，独立思考而不盲从，就必须建构主体性价值尺度。在还原历史、重现人心的信史时，张炜就具有这样主体性价值尺度。作家的主体性价值尺度不同，对生活的评价就不一样，这种主体性价值尺度，受制于作家独特的生命体验、生命意识和生命观念。它难免带有某种倾向性。如何评价这种主体性价值尺度呢？这要看作家是否站在人民性立场上，是否真正体现真正的历史意志和自由意志！张炜的主体性价值尺度，超越了一般的历史观念，尤其值得提出的是，张炜很少受到时尚性历史观念的影响，他以切身的生命体验真正洞悉和把握了历史；这种主体性评价尺度，在张炜的长篇小说创作中，有着多方面和多层次的体现。

首先，张炜的主体性价值尺度，通过还原本真的生存历史图像而显示。时尚性历史观念和文化意识，往往被虚假的价值准则支配着；这种价值准则，往往表现了局部的外在的现象或事实，忽视了人的心灵历史。例如，在那特殊的“文化大革命”时代，浮夸和弄虚作假是生活事实。一些作家在表现这种生活时，只看到了工人和农民战天斗地的英雄热情和乐观主义精神，却没有看到这种盲动对人性人心的摧残。浮表地去描述历史，必然与本真的历史相隔离，人无法站在普遍性高度去洞察人性人心。由于不同的人带着不同的主体性价值尺度，因此，你说美好的地方，别人看到的恰恰是丑恶；你说丑恶的地方，他者看到的恰恰是美。人在时尚性价值原则的支配下，主体性价值尺度通常形成深刻的变异；历史本身，是不能仅仅停留在观念领域加以判断的。睁开双眼去看，走向底层去体验，站在被侮辱被损害者的立场去倾听，自我的主体性价值尺度，就会弃绝浮华虚构而走向真实，因此，愈是接近人民性立场的价值准则，愈具有生命意义。张炜从主体价值准则出发，描绘的是本真的历史图像，这在《九月寓

言》中，最为触目惊心。在张炜所描绘的这幅本真的生活图像中，饥饿的焦虑和性欲的焦虑，显示出非人的生活历史真实。在饥饿面前，人失去了任何尊严，也变得格外无廉耻；在饥饿面前，失去了任何禁忌，可以出卖一切，这是乡村真实；同样，对于乡村光棍汉而言，长时期地经受性的压抑，因而，在性面前，也无尊严和廉耻可言。金祥顾不得廉耻，被侮辱的庆余也顾不上廉耻。为了表现这种本真的底层的真实，张炜的叙述语言格外独特：《古船》中掺杂的那种新闻体语言不见了，《柏慧》中那种倾诉性语言也没有了，《家族》中那种历史讲述式语言也没有了。在《九月寓言》中，张炜选择的是描述性语言：每一句子，都像木刻画的线条；每一段落，就像一幅木刻画构图。语言对话是感觉化的，人物描写是行动化的，独白和行动本身构成《九月寓言》的叙事动力。你可以抽出《九月寓言》中某些段落进行检测，就会发现，那全是动态化的描写，没有静态的抒情。[①] 原初的历史生活真实，容不得诗人抒情，在描绘人物对话时，对话的内容穿插在描述中。在对话的前后，张炜很少用单纯的评判性叙述语句，而是力图让历史本身说话。你与这段历史无关，那没关系；你缺乏这种原初历史体验，那也没关系！张炜的本真历史描述，足以让你真切地去体验熟悉而又陌生的历史；客观而不带任何个人倾向性的描述，恰好深刻地体现了张炜对待历史的主体性价值尺度。

其次，张炜的主体性价值尺度，通过塑造被侮辱和被损害的人物形象来体现。洞察历史本身，事实上，就是要洞察历史中的人和历史中的人性。张炜的长篇小说所进行的历史还原，特别注重这种人物形象的创造，张炜对于历史生活中的人，态度特别复杂。《九月寓言》中的人，都是普通的人。乡下的农民、煤场上的工人、阶级间的对抗，在这部作品中，被作家尽力淡化了。尽管他幽默地运用农民的语言把“工人阶级”写成“工人拣鸡儿”，但这丝毫没有表现阶级对立倾向。这些普通人中有村干部，如赖牙。赖牙这个形象，显然不同于赵炳。在叙事格局中，大脚肥肩比赖牙要

① 张炜：《九月寓言》，第234—235页。

可恶得多。这些普通人之间，不存在阶级间的对立与斗争，他们在特殊时代，被饥饿和性欲折磨着。在《九月寓言》中，张炜表现了被饥饿和性欲折磨着的乡村的人性变异，这其中也掺杂了情的描写，但情被艰难苦涩的情调所控制。爱情倾诉的时刻，成了生存苦难的倾诉时刻。《柏慧》也没有表现阶级间的对抗，它着重表现两类不同知识分子的根本差异，表现了淳朴的乡下人和贪婪的新型商人之间的根本差异。张炜深刻地感到，作为现代人必须守住源于清洁的精神，源于正义的自由精神。贪婪者和掠夺者，应该受到历史的制裁；善良者和牺牲者，应该受到历史的尊重。我们应保护那种真正的人性，保护那没有被践踏的大地，保护那种心灵的纯洁和神圣。如果说，这两部长篇小说的价值尺度是古典的人性尺度，那么，《古船》和《家族》的主体性评价尺度，则是反阶级论的新价值尺度。阶级的划分，并不必然保证人性的高尚。在剥削阶级的子孙身上，也有着残忍和邪恶，也有着正直和善良乃至牺牲精神，同样，在革命阶级的战士身上，有着真正的人道精神，也可能存在邪恶与残忍。历史是不能以简单的阶级论去划分和定性的，在这里，张炜显然是对阶级论至上的时代进行了新的价值评判。在那个阶级论至上的时代，只要是剥削阶级的子孙，无论你是否进步，一律是专政和革命的对象。只要是革命阶级的战士，无论你多么暴戾和残忍，都是可以团结和原谅的。尤其是在专政的特殊时期，阶级论成了法律判断的唯一尺度，人性、人心、人道全都丢失了。在一瞬间，阶级论决定着人的生死祸福，这显然是非正常的时代。但是，在当代乡土小说中，很少有人真正去重估这段历史。张炜抛开这段历史之前的社会文化之考察，例如，隋迎之的父辈们的生存历史，就在张炜的视界之外。宁周义和曲予的生存历史，虽在张炜的视界之内，但他显然带有同情和美化倾向。曲予是开明的绅士，是同情革命并支持过革命的人；宁周义则代表着与新生阶级对抗的势力，宁轲是这个阶级的叛逆者。在宁周义、曲予乃至隋迎之父辈的时代，乡下人或底层民众的生存境况如何？张炜显然是不熟悉的。作家不是历史学家，不可能具有这样的通史眼光，只能以亲历性体验为主，重视历史的记忆与想象，表现 20 世纪 40 年代以来乡土中国

的历史。不知,张炜本人是不是所谓地主阶级或资产阶级的“子孙”?但是,张炜作品中的替代性主人公,大多是这一阶级的被侮辱者和被损害者,是这一阶级的忍耐者和牺牲者。

作家的主体性经验,总有一定的亲历性,否则,这个主体视角和主体性价值尺度,就不能获得充分说明。在当代乡土文学中,张炜的创作视角是独特的选择,具有十分特殊的意义。作家对这一阶级的子孙的同情和歌颂,显示了巨大的创作勇气,作家所要消解的价值根据,显然,是这种阶级论评判尺度;唯有消解这种评判尺度,才能对人性人心进行价值重估。以我个人的亲历而言,1980 年前后,所谓的贫农阶级的乡村干部和农民,与所谓地主阶级的乡村农民,存在着不可调和的价值冲突。“解放了的地主阶级的子孙”,获得了做人的尊严,一反过去的软弱和顺从姿态,敢于与乡村干部对抗了,他们敢于争取自己的权利并展示自己的才能。张炜的《秋天的愤怒》,表现了这种乡村真实。在他的系列作品中,张炜看到了“剥削阶级”子孙身上的高贵气质,例如,《柏慧》中的“我”,《家族》中的曲予和宁轲,以及许多“剥削阶级”的女性,他们具有忍耐、牺牲和奉献精神。与此同时,张炜还看到了所谓革命战士,如《古船》中的赵炳、赵多多,《家族》中的飞腿和殷弓,他们对待战友和敌人时残忍与暴虐。这是十分惊人的笔法。在历史的正面英雄人物身上,张炜发现了十分恐怖的东西,而在历史的反面人物身上,则看到了十分可贵的东西。这种新的价值尺度,作为主体性价值尺度,融入了张炜的独创性和发现性,使他的长篇小说关于人性、人心和人道的探讨,具有划时代意义。

第三,张炜的主体性价值尺度,在于寻找人心的信史,寻找人性的价值准则,寻找人道主义的生命理想。张炜的小说创作,从阶级论入手而力图超越阶级论的思考方式,因为从阶级论出发,人类将永远陷入复仇和斗争的残酷中。这种价值准则,显示了张炜的严肃性思考,他的近期创作,已从这种阶级论创作视角,转入现代生活中善与恶、正义与不义、洁与耻的艰难思考之中。随着当代政治对阶级论的消解,文学中的阶级论表现模式已不复存在。如果说,阶级论带有政治化社会化弊端,那么,古典伦

理原则和自由伦理价值原则已具有人性的力量，因此，张炜的主体性尺度，转变为生命伦理和社会伦理价值原则。从这一尺度出发，张炜的创作特别显示出生命伦理意义。不义、可耻、欺诈、残暴，这些被许多作家放逐了的价值判断准则，张炜重新予以探讨，善良与邪恶有了形象而又明确的界划。在《柏慧》中，张炜对瓷眼这类人物的假面进行了充分的揭示，对于老教授和导师的忍耐、牺牲、高洁和正直，抒情主人公有着无限的赞美。在人们普遍废弃伦理原则的时代，张炜高唱生命伦理原则的赞歌，充分显示了张炜的主体性价值理想。从这个意义上说，张炜的长篇小说具有人道意义，充分体现了作家所具有的人道精神，同时，也体现了作家的道德自由使命。

6.3.3 在原野上眺望：向善而在的生命理想信念

尽管张炜的长篇小说创作鲜明地体现了主体性价值尺度，但是，当张炜面对历史的无序、苍茫和变故时，他的这种主体性价值尺度便处于质疑和拷问之中。张炜的心灵，并不总是坚定不移地指向自由。作家毕竟是作家，当他在创作中充分体现出审美自由时，是幸福的欢乐的，但是，当作家面对现实的苦难和锁链时，当作家不得不受制于现实生存法则和文化历史惯性时，就会感到历史的悲怆和沉重。历史生活信念并不像我们想象的那么易于改变，它有其文化惯性，屈服现实生存法则。这种现实法则，与人类理想法则有着不可调和的对抗性，作家绝不会天真地认为："现实生活的改变，可以通过一两部长篇小说来完成。"现实的改变是艰难的，改变现实，既不能屈从于实用主义原则，也不可能完全顺从理想主义原则。通常，理想主义原则是改变现实的动力，对于理想主义，人们的内心也十分矛盾。理想主义，要么是对古典人格理想和社会理想的捍卫，许多仁人志士为此献出了一切；要么是对未来社会和生活的展望，这种展望，通常因为生活的不可预测扭曲了人的心灵，使人付出了惨重代价。人的尴尬之处在于：九死一生为之奋斗的理想，到头来成了一场幻梦；或者，誓死捍卫的社会理想，在实用主义现实法则的支配下，发生了深刻的异化，

违背了理想主义者的初衷。因此,张炜认为,对任何理想主义都不能过于乐观。我们已不止一次受到所谓理想主义的愚弄,同时,对实用主义绝不能过于顺从,实用主义原则,最终必定戕害人的心灵。张炜不止一次地指出:"我知道,一个人追求物质利益的愿望是自然的,不加以倡扬已经够我们这个世界受的了,这个欲望,常常破坏而不是形成我们的道德原则。而现在有人想让它取代我们的原则,要知道,蛮横聚起的浮华和粗鄙的财富,要消失是很容易的。""没有时间放眼远望,没有时间维护环境,也没有时间卫护人心,因为时间就是金钱。可是大而言之,我们的历史就是一部不断被金钱毁灭的历史。"① 可见,张炜对时尚性价值准则,早就保持了必要的警惕。

如果说作家没有犹豫、怀疑和消极情绪,那肯定不符合事实,作家常常不得不尴尬地生存。作家也是人,必须遵循现实生存原则,但不是无思无欲的人,他常常通过创作本身,反抗生活的庸常性和世俗性。作家常有被历史压得喘不过气来的时候,常有被现实制约得不能自由的时候,因而,他需要抒发。不执著于理性与自由的作家简直不可思议,没有自由理想追求的作家也极为可悲。作家如何获得坚定的理想,调整自身的生存压力,获得生存的勇气和信心,获得认识历史的灵性和力量,显然,非常必要。张炜获得这种创作新理念和认识历史的灵性,是通过在野地上眺望实现的。在原野上眺望,是作家静观默察的时刻;在原野上眺望,是作家思索历史与人生的时刻。在这种眺望中,张炜对野地充满了最深情的歌赞。请听张炜的倾诉:"没有对一片土地痛苦真切的感知和参悟,没有作为一个大地之子的幻想和浪漫,就永远不会产生那种文学。""在这片大地上,再多的喧闹和欢呼、再多的浪笑也掩不住呻吟和泣哭。我熟悉这种声音。我也许做不了什么,但我要做什么。我爱艺术才爱弱者,爱一切善良的人。我的深深的牵挂才使我勤奋,使我勇敢和坚韧,也使我有了成长的希望。""只有土地才从根本上决定了我们的性质,并且会一直左右我们。

① 张炜:《九月寓言》,第 374 页。

我们应该懂得从土地上寻找安慰，寻找智慧和灵感。”“原野的声音正以奇怪的方式渗透到我们心灵深处，细碎而又柔和，又无比悠长，深深的，徐徐的，包容了一切。”① “当我还一时无法表述野地这个概念时，我就想到了融入。因为我单凭直觉就知道，只有在真正的野地里，人可以漠视平凡，发现舞蹈的仙鹤。泥土滋生一切，在那里，人将得到所需的全部，特别是百求不得的那个安慰。野地是万物的生母，她子孙满堂却不会衰老。她的歌汇流成河，涌入海洋，滋润了万千生灵。”用不着再多举例。② 从这里，可以看到：在进行历史还原时，张炜特别重视在原野上眺望，这种姿态是许多作家忽视的。在原野上眺望，具有特别重大的意义，它使我们真正领悟到了生命的秘密和生命的价值。

在原野上眺望，使张炜获得穿透历史秘密的智慧。人的生命历史与自然历史相比，实在微不足道。这块土地，人们出生、生长、劳作、死亡，用西方死亡哲学的观念说，即“归入泥土”。人可能在土地上留下过烙印，曾经在这片土地上生存。人死了，土地还存在，人的历史不在土地中，人的历史在人心中。与自然的伟大和崇高相比，人的虚妄、挣扎、斗争、掠夺是何等的愚昧。从原野的眺望中，张炜看到了历史的苍茫感，看到了存在的悲怆感，因此，人如何得救？在张炜看来，唯有忠实于这片土地，扎根这片土地，保护这片土地。只有土地，只有大自然才能真正使人自由，自然会抹平人的一切蛮横与专断。在原野上眺望，成了张炜主体性价值判断的依托，张炜找到了这种强大的依托，因而，他的历史反省具有深邃的力量。在原野上眺望，意味着张炜领悟到了人生境界。生命的历史如此悲怆，如此隐秘，如此不可捉摸，人心是如此艰涩，如此愚昧，如此不可教化，而大地又是如此多情，如此广博，如此充满生机。张炜似乎在向我们诉说人生的悲怆：人的渺小和局促感，决定了人的狭隘；人的贪婪和愚昧，决定了人的生命悲剧，因此，人只能在大地和原野中领悟生命的本原意义。正因为

① 张炜：《随笔精选》，山东友谊书社 1993 年版，第49—96页。
② 张炜：《融入野地》，见《九月寓言》，第 340 —355页。

总是走不出“小我”，人才如此残忍，一旦人超越自我，从那种私欲化的实用主义和残暴的理想主义中清醒，就会变得善良和通脱。人在宇宙中，人在世界中，当人与大自然融为一体时，就获得了新生命的力量，此时，人就进入了大我境界。作为宇宙世界的一分子，人顺从天道，遵循人道，自由才真正能够实现。此时，人就会聪明智慧，张炜的生命领悟使小说叙事有了精神升华。在原野上眺望，意味着接纳大地的生命启示，人束缚在自我生命世界中，就会被感官的欲求和偏私的成见所裹挟。胸怀不开阔，心灵就不能安宁，在原野上眺望，大地的一切皆展露出生机与活力。那小草带雨露的歌唱，预示着生命的清新与纯洁；那芦青河的歌唱，洋溢着生命的动人旋律和生活的美妙乐章；那一望无际的麦田，预示着大地的丰收和生活的富足。在大自然中，一切的一切，自然生长。从生到死，从荣到枯，遵循着大自然的生命节律，保持着大地的温柔。在大自然中，接受这种生命启示，人就灵敏自由；在原野上眺望，保证作家在审度历史时从容、冷静和自由。人心不能受制于时尚，心灵的自由与生命的历史相贯通，历史需要描述，也需要审视，更需要清醒的理性判断。历史还原，实质上，是心灵历史图像的再现。过去的一切，在土地上找不到踪迹；死去的人，逝去的岁月，在大地上找不到印迹。那些坟墓，那些碑文无言地述说着苍茫的历史；历史简直无法重新想象，因而，历史也最难沟通。对于大多数人来说，历史意味着遗忘，历史存在于人的心灵记忆中，就像张炜在《九月寓言》开头时所表达的那样：“老人的叙说，既细腻又动人。”人心中记载的一切，只有图像，只有人物形象，时空也在特殊情况下定格。人们总是好奇地瞪大眼睛听人诉说，人心的历史无法交流，只有那些渴望记忆历史的人，才珍重历史。然而，历史是无尽的智慧，这是种族的智慧，更是生存的智慧。在现实自由的天空下，回忆一下往日的苍茫，洞察一下现时的骚动，走向历史心灵的深处，把握本真的隐秘的生存图景是非常必要的。存在即遗忘，我们存在的历史，被耽搁和遗忘许久了，历史的书页，被人粘连在一起，有人禁止我们去翻开它。

然而，真的历史的书页，在我们心里，必须不断地翻阅。作家是心灵

历史的倾诉者，因而，在原野上眺望，获得生命的力量，获得生存的勇气十分必要。在原野上眺望，我们看到的是大地、天空，看到的是树木、庄稼，看到的是高山、河流，看到的是野草和鲜花。在这种肃穆的自然天地中，在自然的荣枯中，我们感受到了生命的活力和纯净的生命启示；历史评判本身需要这样的参照系，这种眺望本身使我们对生命有某种新觉悟。在原野上眺望，从根本上说，是对历史回忆的思想调节，因而，这种眺望决不能冲淡生命的苦痛记忆。对张炜来说，融入野地固然重要，守住静夜，守住心灵，"沉默彻悟"更为重要。在原野上眺望，从叙事效果看，可以调节历史主题的冷峻，也可能冲淡历史真实景象的压抑。原野主题，显示了张炜长篇小说的诗性光芒、生命灵性。因此，张炜的历史主题毕竟比原野主题，意义更为重大。原野属于诗人，历史属于智者，张炜把两者融合在一起，显示了心灵的广博。与融入野地相比，潜入历史更难，张炜在潜入历史深处时，总是跑到原野上眺望，吐吐闷气，抒发感情，这实际上是张炜找不到历史出口时的艰难选择。有的批评家，把张炜的融入野地的姿态视作海德格尔的哲学沉思，这是根本性误置。其实，张炜与海德格尔根本不同，海德格尔是在自然时空中思索人的位置，是在物化世界中寻找人的家园。这是纯粹的自然之思，是诗思，而不是历史现实的思考。海德格尔是从物的层面潜返到心的层面中去，为人找寻栖身之所。这种找寻，是非历史的、非个体的。从某种意义上说，这是普遍宇宙玄思，是凌空蹈虚的自由想象，是逃避现实罪恶的诗性幻想。张炜则不同，在生存体验中潜返到历史中，他以个体的亲历重新去构造历史。这个历史是本真的生存图像，这种历史场景中活动的人，是人的纠葛、情爱、残暴和斗争。这里的人，为饮食、栖居、财富、地位、权力、性欲、家庭在搏斗。张炜找寻的，是不重复的个体生存处境，是人心的焦虑与渴望，是人性的挣扎、追寻和搏斗。张炜关心的，是实实在在的乡下人和知识者。这里有血，有泪，有欲，有苦难，有挣扎，有搏斗，也有呻吟和呼唤，就是没有玄想。

张炜文学叙述中所要表达的自由生命价值信仰，不在于融入野地，不在于重建自然的神殿，而在于他对历史的还原，对历史本真图像的描绘。

在历史的本真图像中，人们无话可说。只有恐惧和窒息。对于历史图像本身，张炜除了描述，还是描述，他无话可说，一旦说破，就显出了描述的浅薄，于是，张炜把思的权利和想的权利乃至体验和评断的权利交给了我们。事实上，这种历史倾诉本身，设置了一连串的文化隐喻。从张炜的文化隐喻出发，在体验历史的同时，能够建立起真正的生存信念。

6.3.4　生存的信念与向善而在者的生命自由想象

张炜的长篇小说在进行历史还原的同时，总是不断地思索人生的价值，在设置一连串的历史文化隐喻的同时，也在探讨着中国人的生存信念。建构起真正的生存信念，才是张炜所刻意追求的文学创作目标。张炜小说中的历史记忆，是我们能够体验和还原的生存历史，它是中国乡村的生存图像，是中国知识者的生命记忆，是我们的文化世界和历史世界，因而，对张炜小说历史观念和历史图像的评断的权利，属于我们。我们不能漠然视之，这是我们的责任和使命。解读张炜的长篇小说，让人们能够想到，作为历史叙事者，他似乎在明确地说，述说着故乡的历史，给予我们本原的生命图像体验，但是，这种述说，又不是直接的，并未把生存的价值和意义挑明。既然这种描述把生命的求索权利让渡给了我们，那么，就有必要以理性的思索完成关于张炜小说历史意识的价值判断。这种价值判断，是要给张炜小说中的文化隐喻作出明确的答案，是要明确当代中国人的生存信念。这是价值论美学的任务，也是价值论美学的价值所在。如何理解当代人的真正生存信念呢？张炜对生命的审问和质疑，是问题的关键。

首先，张炜的长篇小说，在广阔的历史时空中，探究了中国文化的神秘性和思想的神秘性。张炜似乎在说明，中国人的生存价值偏向，显示出神秘文化的认同倾向。小说家不可能像哲学家那样，给生活本身确定明确的规范。生活世界中的是是非非，不是可以简单判明的；善与恶、美与丑、正与反，常常错综复杂地交织在一起。在还原历史时，小说家总是写出了人物性格的复杂性，生活本身十分复杂。张炜正视了中国文化的神

秘性，对于这种文化的神秘性，张炜与贾平凹的态度不同。贾平凹在《太白》、《废都》和《白夜》中描写的神秘性生活，是为了强化突出神秘生活的原始性，仿佛神秘生活自有其文化趣味，具有独立的审美价值。事实上，中国文化中确有重视神秘生活的审美价值的传统，如六朝怪谈、唐宋传奇和《聊斋志异》。他们以中国文化中的奇谈怪论，满足人们审美猎奇的需要，不过，在这种奇谈和魔幻的摹写中，作家有着特殊的价值取向，其中的隐喻指向，不是指向神秘，而是指向人的生命智慧；不是玩味神秘与愚昧，而是由此透视人性之美。贾平凹在忠实这种传统的同时，又特别强化了文化神秘的叙事趣味，他对神秘文化基本上抱着欣赏和认同的态度。张炜则对神秘文化有着深刻的批判。在张炜的叙事中，人的愚昧往往正是出自对神秘文化的认同。神秘文化体验，是人们屈服邪恶和强权的心理反应，《古船》中的老城墙，就具有这样的隐喻性，人们不敢动古城墙的砖石，与此同时，这种古代文化心理，既支配着人们的生活，又充满宿命论意味。例如，"赵炳"（四爷爷），一方面认同道家文化，一方面又用这种文化来愚弄人。这对人性本质的透视非常关键。张王氏对神秘文化的体认，在《古船》中，又起到了反向透视的作用。张王氏的言语，对于表现赵炳隐秘的心理和邪恶的本性，起了很好的表现作用。一方面，用神秘文化来构造作品的叙事效果；另一方面，又用神秘文化来探究人的生存心理和中国文化的愚昧性。他的心理是复杂的。对于神秘文化，中国人一方面表示怀疑，另一方面又不得不相信；当生存无望和苦海无边时，人们就用这种神秘文化来求得心灵安慰。神秘文化制约着中国人的心灵，毒害着中国的反抗精神，表现出生命轮回和报应观念。因此，如何理解神秘文化，成了判断张炜小说价值的关键。在我看来，通过神秘文化的描述，张炜增添了小说的叙事效果；同时，从生存论入手，批判了这种神秘文化对中国人心灵的损害。从神秘文化的体悟中，建构不了真正自由的生存价值信念；这种神秘的生存信念，只能使中国人深陷于文化愚昧和文化专制的深渊。

其次，张炜的长篇小说，也注重对人的现实出路和潜在的心理渴望的表现。他试图通过神话传说来隐喻人心的渴望，表现中国人潜在的生存

信念。在《柏慧》中，作者着力表现徐芾东渡的故事和登州海角的古歌，这一叙事线索，以虚线效果统领着《柏慧》，这实质上是张炜的生命文化隐喻。关于徐芾的民间传说，在底层民众的心里，是很美的故事。正如陶渊明的“桃花源”，为士人所津津乐道一样，徐芾的故事，也为底层民众所崇信，这与道家成仙得道的故事一样，在中国底层民众心中是久远的向往。在生存无助、不堪重负的生存境况下，人们向往的乐土便是离开原乡，逃往没有剥削和压迫的仙岛。这种冒险性故事传奇，虚虚实实地，隐匿在张炜的长篇小说中；他有意无意地设置这样的历史背景，既有服务于叙事的直接审美效果，又有演化主题深化生存体验的表达效果，这里，已经间接地传达了张炜的现实绝望感。当人们纵欲无度时，当人们疯狂地破坏自然时，当人们肆无忌惮地毁坏大地时，张炜有着深刻的绝望。几千年来，中国人总盼望一个神异的英雄把中国治理好，为理想牺牲和奋斗，结果呢？总是处于治乱之变和文化轮回之中。现实总在发生着变革，然而，现实的变革，并没有使人心和人性变得完善，相反，人的贪婪和罪恶，人的残忍和卑劣变得更加放纵。如何改变这种现实，张炜也一筹莫展，当罪恶得势时，张炜感到了深深的绝望。还原历史，需要勇气，也包含着理想与渴望；还原历史，是为了正视历史和改变历史。当历史与现实道路分叉时，张炜便以历史传说来寄托底层民众的希望；这种希望与绝望的抗争，是中国人自己创造出来的心理安慰；这种美丽的传说背后，隐匿着人心的悲凉和生存价值信仰的危机。

第三，张炜长篇小说的历史文化隐喻，并不都是间接的，也有直接的本真的展示。这类历史文化隐喻，表征着生存的现实法则，凸现了底层民众的卑微低贱与绝望体验。像《九月寓言》的生存隐喻，实质上，深刻地揭示了国民性弱点。鲁迅开创的现代乡土小说，十分重视对国民性的探讨。这种探讨，在现当代乡土小说中，有了合法延伸。真正承继了鲁迅“改造国民性”这一思想主题，并赋予这一主题以当代性意义的作家，就是张炜。张炜的长篇小说，不乏抱朴、闵葵这些质朴善良的人，在这些质朴的人身上，张炜表达了高尚的生命理想，然而，张炜又特别重视国民性弱点的探

讨。尽管我们可以给人性的扭曲，找到各种不同的解释，但是，这种人性扭曲，与中国人的生命反抗精神的缺乏相关。反抗精神愈弱，人性扭曲就愈烈，生存愈艰难，人性就愈扭曲，一切屈服于生存原则。国民性的弱点不是天生的，而是由现实政治经济条件所决定的。《九月寓言》所表现的人性扭曲，不是个别的，而是带有普遍性的。在阶级不可调和的时代，在阶级论作为价值评判准则的时代，人性的扭曲是必然的，因而，张炜以悲剧性观念来观照这种人性的扭曲。鲁迅作为独特的思想家，对人性的扭曲的分析，从普遍意义上入手，他把这种人性的扭曲，归结为中国专制文化的“吃人”本性。张炜也深刻地探讨了这种人性扭曲的社会文化根源，这种人性扭曲的社会政治，根源在于经济的特别落后和政治的特别锁闭。这两种原因，几乎是天然性接壤。经济落后，总是以政治文化锁闭为前提；政治文化锁闭，总是带来经济生活的落后。经济的落后和文化的锁闭，使人饱受身心两方面的苦难：精神的苦难与肉体的苦难，几乎共同摧残着人性。《古船》中的男女主人公的爱情，也被扭曲和不得自由；《九月寓言》中的男女因为饥饿，出卖肉体和灵魂，因为压抑而扭曲人性。对前途的苦闷，对生活的厌倦，对爱的朦胧渴望，在张炜的长篇小说中，全都笼罩着悲怆的旋律。张炜与鲁迅遥相呼应，张炜所展露的生存本相、人性罪恶，显然，不是底层民众的罪，而是文化之罪，是经济政治之罪。这种罪恶，是由于专制政治与小农经济双重决定的，因而，文化的批判和人性的拯救，在张炜看来，不仅要重建新的经济秩序，还要重建新的价值伦理秩序，张炜的思考相当深刻。

第四，张炜高举生命解放的旗帜，捍卫生命伦理和生命神圣价值观念。这一历史文化隐喻，特别表达了张炜的生存信念和人性理想。生命的自由，张炜在《融入野地》中作了充分表达，在张炜的《家族》和《柏慧》中，他把生命伦理和生命神圣价值观念看得异常重要。生命伦理，在张炜的叙事中，表现为善的原则和美的原则。他的作品，成功地塑造了许多人物形象，他笔下的男男女女，各具个性。张炜塑造的男性形象个性差异较大，而塑造的女性人物形象则个性差异不大。就男性形象而言，赵炳、赵

多多、隋抱朴、隋见素、宁轲、宁周义、曲予、朱亚、瓷眼、争年、赖牙、红小兵皆各具个性，而张炜所塑造的女性形象，除了大脚肥肩、庆余、张王氏等人物形象之外，大都是被侮辱者和被损害者。她们有着姣好美丽的面容，心地善良，对生活与爱情充满美好的向往，可是，在生活中却饱经苦难。这些坚贞而又美丽的女性，在性情和情感上如此相似，显示张炜对女性美有特殊的理解。张炜的这种创作特点，非常类似于陀思妥耶夫斯基。在陀思妥耶夫斯基的长篇叙事中，男性形象各具风采，女性形象除了年老者外，大多是被侮辱者和被损害者，她们格外聪明美丽，却不得不在社会底层挣扎。生活在苦难中，却保持着美好的天性，这种情感态度，体现了陀思妥耶夫斯基的审美观和伦理观。张炜对苦难的描绘，对残酷的体验，具有陀思妥耶夫斯基式的抒情力量。张炜对生命伦理和生命神圣观念的捍卫，使他的作品具有独特韵律，因而，他的人物塑造，尤其是正面形象的塑造，就成了生命伦理和生命神圣观念的图解。透过张炜的人物创造，透过张炜的文化隐喻，可以看到，他所捍卫的生命伦理和生命神圣观念，使他的作品具有了高贵的气质。在残酷的诗意中，有着对真善美的热情歌颂和自由向往。这种生存信念，是真正的作家所渴望的；这种生存信念，是在与苦难抗争中，是在对自由美和道德美的追求中提升出来的。从价值论美学意义上说，这种生存信念，具有人道主义价值和审美创造价值。

破解了张炜的文化隐喻，就接近了他的心灵。张炜，我们这个时代的历史主义者，这个时代的理想主义者，在还原历史的同时，不仅具有独特的主体性价值原则，而且表现了生命世界与未来社会的价值理想。在原野眺望中，在文化的沉思中，寄托着孤独高尚的诗魂。就价值论美学而言，这正是人类世世代代追寻的审美理想，这正是我们世世代代所捍卫的审美价值观念。生命有了这样深刻的表达，就具有了特殊的文化价值和历史价值，张炜的历史心灵，与千千万万捍卫人类自由美学原则的智者一样，将会以自己的热血浇灌人类自由之花和审美之花。他所表达和捍卫的价值理想，构成了人类自由历史的一环，承接着历史，指示着未来。这时，他就不只是通俗意义上的作家，而是美的捍卫者和美的创造者，因此，

张炜对历史的还原,既具有文化批判价值,又具有生命启示价值。这就是形象创造的美学价值,这就是价值论美学的形象表达。

第四节 爱欲与生命:张炜与贾平凹叙事的价值确证

6.4.1 生存的艰难与爱欲的力量:时代舆论的回应

通过具体的文学艺术作品的解读,理解现代中国价值论美学,带有实践评价与反思体验的倾向,其实,真正的价值论美学,既需要理论确证,又需要实际评判。艺术家通过形象创造所表达的价值美学,具有独特的人性关怀与生命价值关怀取向。事实上,时代的思想价值信仰,总是在激烈的冲突和无情的否定中行进,即便是张承志所表达的神圣价值观,也受到人们激烈的否定和恣意的嘲笑,因而,时代的精神困惑与精神危机,显得特别突出。历史无法真正还原,只能感知现在,现在又是最无情的,它不顾一切地反抗传统价值观念。固守传统,可能要作出现实牺牲;追随时代,又可能放逐自我;在这种奇特的矛盾中,人的内在精神冲突愈来愈强烈。人们已经深刻地认识到,普世价值观很难成为共同理想,多重价值观念必在生活世界共存。尽管如此,真正的艺术家,应该倡导积极的价值观,如果艺术家没有积极的价值观念支撑,就可能在现代价值观念的相互矛盾中丧失自我。危险到处存在,曾引起不同程度轰动的贾平凹和张炜,便代表了两种不同的审美价值取向。通过舆论心态对张炜和贾平凹的影响,也许能够获得对时代的舆论价值的一般性理解,并能借此理解更为复杂的文学问题和社会问题,这无疑拓展了价值论美学的思想关联域。应该承认,张炜与贾平凹的乡土小说叙事,真实地展示了乡土中国社会的历史生活价值与现实生活价值,他们通过对不平等与非人性的生存价值法则的批判,否定了残酷的历史生活价值法则,显示了创作主体对人民生活

的深厚同情。不过，他们虽然能够正视残酷而非人道的历史现实生活，却不能自由而美丽地展望生命的价值理想。

从张炜与贾平凹的有关传记资料中，可以看到，张炜与贾平凹创作的成功，在不同程度上，受到过时代舆论的刺激，因为舆论刺激能激活并深化作家的想象力和创造力。谁也无法否认，生活在现代社会，不能排除时代舆论的干扰。大多数人都在舆论中沉沦，作家也是如此，一方面渴望舆论的关注，一方面在舆论面前又手足无措。每个作家，皆盼望着作品轰动的时刻，这一刻的到来，曾使许多作家欣喜若狂。张炜与贾平凹，大约经历五年左右的创作训练之后，就赢得了这一时刻。它意味着社会对作家的风格创造和精神传达的双重默认，意味着社会对作家自由创作的许可，意味着作家获得了作品发表的通行证，这就是所谓"代表作"的问世。代表作是关键，许多作家由于缺少显示自我形象的代表作，长期默默无闻。当然，这种身份证明的作品，既要合乎人们习见的时尚、偏见、兴趣、价值观念，又要具有一点新鲜、大胆和陌生化效果。滞后与超前，是两种形态的孤独与寂寞，张炜与贾平凹正是抓住了时代价值信仰的关键，既批判现实历史生存价值，又自由地展望未来生活的真正价值，选择的题材、确立的思想、虚拟的情节，既未脱俗，又未落俗，于是，它调动了舆论的价值兴奋点，显示出现实主义的创作成就。张炜的早期代表作，是两部关于"秋天"的作品，即《秋天的思索》和《秋天的愤怒》。尽管故事情节和人物冲突，还停留在行动描绘上，但内在的价值，已有所显现，尤其是李芒这个角色的出场，显得尤为关键，它代表着受难者的生命存在价值开始得到承认。李芒是地主之子，他在动乱时代所遭受的精神压抑和肉体折磨，绝非一般读者所能想象。这种遭遇，在他内心深处，烙上了耻辱、恐惧、仇恨，甚至固执的印迹，因此，他与肖万昌的冲突，就不是新旧势力的价值冲突，而是深记历史仇恨又不肯和解的两代人之间的冲突。正是在这一层次上的深入开拓，使张炜没有停留在一般性地反映新旧思想上，这是小农经济意识向现代农业经济转变时的焦虑与痛苦。因此，张炜的开掘是深刻的，至少在思想探索上，张炜抓住了生活在特殊时期的中国农民的精神特质。

尽管在叙述和情节上,"秋天"系列仍显得单调和简略,但是,人们仍然珍重张炜的价值。时代被颠覆了的价值,在自由生活回归与政治权利重建中,重新得到认识。①

张炜是幸运的,与之相比,贾平凹之成名,与他艺术的早熟有很大关系。如果说,张炜之成名,在思想和艺术上不太成熟,只是显示了探索的敏锐,那么,贾平凹则在艺术和思想上已形成定势。贾平凹以他独特的叙述、独特的语言、独特的情节处理,强有力地抓住了读者。他的作品,清新明快而又富有情节张力,语言典雅而又生动抒情,风情特异而又具有普遍体验性。他以独特的价值呈现方式与生命价值形象,表达了乡土生活的真实与真理;他以独特的艺术手段,处理人们习见而又熟稔的乡村现代神话,呈现时代生活自由价值的理解。他的《鸡窝洼人家》、《小月前本》、《腊月·正月》,甚至《黑氏》、《佛关》,其情节模式,极其相似,隐隐约约地总要写出那么几个懂风情、有活力、一往情深的女性,显示出他对时代生活价值的认同。贾平凹的作品风格,一开始就定位在较高层次上之后,便纵容这种风格,肥皂剧似的无限制地生产,与张炜相反,贾平凹懂得如何在艺术上诱惑读者,让读者在甜味、辣味和幽情雅趣之中,获得精神满足。必要的野味和女性的骚情,那是每一篇小说都要用的,这个"乡下人"的"土绅士"倾向,在他的成名作中就定格下来了。张炜和贾平凹,留给人的一般性舆论形象是:张炜对乡土中国阶级斗争的历史反思异常敏感深刻,贾平凹对乡土中国的生活理想之抒情发挥得淋漓尽致。时代的舆论与价值评判,在这两点上总是非常接近,于是,舆论的这种颂扬,也就进一步激发他们发扬并保存自己的优势。舆论刺激,足以保证张炜与贾平凹艺术探索的自信力,也显示了时代生活价值在艺术中的自由回声。

既然舆论默认了他们的风格特点,那么,就有必要分析张炜与贾平凹迈向成功的原因。显然,舆论的价值取向,从来就反对艺术与思想的重复。不论是在艺术上,还是在思想上,如果没有一点新锐感,就决然跟不

① 邦纳罗蒂:《为平等而密谋》(上卷),陈叔平译,商务印书馆 1997 年版,第41—48页。

上舆论的步伐。事实上，张炜和贾平凹，在成名作诞生之前，在舆论之中或超出舆论之外，不停止地试验小说的可能性。这是顺从舆论又反抗舆论的过程。所谓顺从舆论，是珍惜文学的历史经验，在历史中选择未来的道路；所谓反抗舆论，就是超越同时代的典范作家作品，给艺术注入新的表现活力。在艺术道路的选择上，贾平凹相当机智，也格外早熟，这对于农家子弟来说，确实需要一点天才。贾平凹遁入了中国历史世界，在小说题材上注重现实生活，并力图还原乡村的混沌、静止和神秘；在小说形式和语言上，则尤其重视古典意趣，这是许多作家回避的道路。他闯进了禁区，也许是受到过周作人、林语堂的影响。他把自己与文学时尚隔离开来，而专注于钻研周易、风水、占卜、命相、老庄、魏晋风度、明清小品，甚至明清野史、历史随笔、言情小说。不知经历了怎样的磨炼，贾平凹的语言和题材，也就古色古香起来，这种创作价值取向，幸运地赶上古典中国文化探讨的热潮。从这方面说，贾平凹保持与学者的交往，无疑，是他创作定型之契机。他终于形成了智慧型创作风格，仿佛对乡土中国无所不知，尤其是破译乡土秘密得心应手。他现在可以自由地展示他的心智果实，那种独有的，闪烁着古典中国智慧光芒的文字，难免不使人着魔入迷，这种情调，一旦与乡村美女的风骚艳情相连，也就格外迷人了。舆论便始终倾心于它。在舆论的价值支配中进行文学创作，自然，有许多内在的思想缺陷。也许创作者还没有充分意识到：认知现实生命存在价值，并展望理想生命存在价值的重要意义。他们过于重视历史现象的还原，却缺乏对历史生活价值的自由超越，这样，他们的作品，不可避免地留下了感伤的情调。自由生命存在的阳光，更多地被历史的乌云所笼罩，价值的沉醉与价值的批判，极大地推动着时代文学的价值信仰表达。

循此理路，可以真切地理解贾平凹艺术创作的心机与奥秘。贾平凹掌握了诱惑的秘密，他之成为舆论关注的焦点是必然的，因为他同时将情感的放纵和文人的雅趣结合，美化了田园乡村生活，并郑重地传达"受众"。在张炜身上，看不出这种老谋深算，他遵循鲁迅等现代作家的理路，诗人气十足地虚构乡村神话，远离了历史中国的文学。尽管有人从道家

智慧角度去分析《古船》的神秘，其实，那只可以视作故意造作，张炜真正的用心，是试图表现乡土中国阶级斗争的残酷性。“千万不要忘记阶级斗争”，张炜给予了深刻的理解，这是乡土中国社会生活价值评判的关键。“反过来，颠过去”的时代政治价值取向，皆揭示了阶级斗争这一问题的本质，张炜的创作，深深得益于俄罗斯文学，他从托尔斯泰、艾特玛托夫和陀思妥耶夫斯基那里，学会了如何去处理“残酷”的阶级斗争问题，尤其是在表现残酷时，能像陀思妥耶夫斯基那样高度冷静。正是在价值认知与价值评判中，他所创造的“四爷爷”赵炳这个典型形象，显示了古老的中国官吏之足智多谋、心狠手辣和无耻无赖的个性。他还学会了拉美作家运用神话去表现乡村神秘的做法，在此，张炜与贾平凹异常相似。乡土中国，决不是明净如画的，而且，在空旷的山野幽谷，处处隐含着自然、社会、文化的神秘。乡土中国民众，始终生活在神秘之中；如果失去了神秘这种氛围，对乡土中国的理解，就不可能是深刻的。张炜与贾平凹，善于借助神秘来解释人的命运。张炜运用拉美魔幻现实主义的方法，贾平凹则采取古典中国神秘文化和小说的表现方法。这种价值偏向，使得贾平凹能够被民族读者更好地理解；相反，张炜则更能在知识者那里获得内在的价值共鸣。必须肯定，这种有代表性的艺术探索，是与时代的舆论杂然相处的明智选择。这说明，张炜与贾平凹，都有对抗舆论并操纵舆论，以及受制于舆论的复杂心态。作家在风格化创作时，最易“心灵自在”，最具创造力，而一旦风格定型，要想突破自己的风格，则如“上九天揽月”。舆论刺激，加速了张炜与贾平凹辉煌时代的到来。贾平凹创作了一大批写乡土的中篇小说，例如，《火纸》、《金矿》、《冰炭》，等等，这些小说差不多具有同等的影响力。张炜在中篇小说创作上，成就不大，似乎也比较寂寞，根本无法与贾平凹当时的创作量抗衡，尤其是贾平凹的《商州初录》，创立了新的散文叙述价值格调，致使他的舆论价值取向，如日中天。

张炜和贾平凹，几乎都在1986年推出了自己的长篇小说，这便是《古船》与《浮躁》。这两部长篇小说，在许多方面具有相似性，如家族观念、象征仪式、自然神秘、逍遥人物视角、复杂而苦难的爱情、官吏的凶残与巧取

豪夺的社会关系网络等。这两部作品，足以代表他们的艺术风格，并达到了乡土小说的新高度。当时的舆论价值评价，给予这两部长篇的好评，似乎至今仍未消歇。《古船》，在艺术处理上，比《浮躁》复杂，但缺少《浮躁》的戏剧性凝练；《古船》，在思想探索上，显然，更为深刻厚重一些，更富历史感和现实感。《浮躁》的悲剧性风格，不时为喜剧性情调所冲淡，贾平凹所津津乐道的“小生”形象的创造，不如张炜的野汉子形象那么粗犷、阴森、有力。必须在舆论面前保持自制力，然而，它很容易被流行的生活艺术价值击破；贾平凹的艺术自制力，开始向另一方向转化，即由关注现实问题，开始向历史神话迁移。神话历史成分压倒了现实体验成分，游戏和幽默，伴随着文化神秘与迷信。于是，贾平凹接连推出了《太白》系列，主要表达乡村妇女之性欲压抑和性的粗野。与此同时，他的散文集，以大致相同的作品内容，被出版商进行各种形式的组装，在无所谓版权纠纷的放任之中，其生活价值形象的诗意表达，以典雅风流的姿态，出现在任何有书的地方。从根本上说，他们的审美价值表达，满足了时代生活的要求，激发了人们对时代生活的自由想象。

“贾平凹”三个字，在 20 世纪 80 年代末至 90 年代初，影响极大，《废都》这部性小说，使他登峰造极。时代的舆论，仍是以神话形式出现，这令许多人感到惊奇，这至少说明：时代的舆论价值取向是不健全的。长达几个月地盼望一部杰作的诞生，这绝对是时代的舆论神话，这也给“三人成虎”的民族生活想象方式，以最有力的嘲讽。据说，在《古船》创作之后，张炜远离都市，逃避一切舆论，躲到胶东半岛的村庄，以最封闭的方式写作《九月寓言》，因为他力图深刻地探究历史问题，并且在艺术上试图创新。这说明：他在舆论刺激之后，能保持高度的自信力并能保持高度的冷静，更加执著地探讨中国现代历史政治问题。这种勇气，注定他不可能走向世俗，所以，《九月寓言》仍只是停留在专家一致好评的基础上。在舆论刺激面前，有两种选择：一是最大限度地调动受众，停留在平面艺术处理上；一是最大限度地达到历史的深处，进行立体的艺术处理，引起受众的反思。前者似乎更关心“受众”，后者似乎更关心“历史”；前者似乎更多地关

注趣味，放纵性欲和语言情调，后者似乎更多地关注人的命运和人的尊严。中国并不缺少前一类型的作家，这些作家借助娱乐和游戏观念，放纵了“受众”的情欲和恶习，从而把“受众”带到了精神的深渊，古老的历史惰性和历史恶性，正是借助这种方式和这种哲学循环；后一类型的作家则注定要背负苦难的记忆、历史的悲怆、礼教的桎梏和民族国家的前途命运。在现实主义的前提下，竟然诞生了两种不同的文化价值信仰。无法消除通俗文学的影响，也无法强求民众接受严肃文学，人们渴望这两种文学能够出现合流，这种幼稚的想象，只会将严肃的文学思考放逐。那么，在迈向现代化的历史途程中，时代的舆论价值取向，又该如何选择？贾平凹由反抗时代的舆论，遁入时代的舆论中心。幸耶？不幸耶？看来，有必要对时代的舆论心态作更深入一步的探索，即怎样借助舆论去调整创作应是作家的中心思考问题。

6.4.2 人性的悲悯体验与性爱叙述的价值偏向

贾平凹力图把雅与欲结合起来，并试图把俗小说提到较高品位上去，显然，这出于传播效果的考虑。贾平凹是非常注重民间舆论的，普通老百姓对小说接受的要求，完全从兴趣和娱乐出发。消遣是其主要目的，从一般小说读者来看，他们一方面对性小说异常感兴趣，另一方面对于传奇、历史故事、武侠、黑盗等小说极端热衷。他们对小说的接受，大多出于消闲目的，通俗地说，即如何玩乐并打发时间，所以，从“受众”方面看来，严肃文学只局限于较高文化水平的读者，而绝大多数受众，则完全沉醉在通俗小说之中。这种对文化的需求，决定了严肃小说不可能有广泛的市场。于是，艺术生产与艺术消费统一起来，受众只能在通俗小说中循环接受相同观念、相同情调的作品，尤其是在“著书且为稻粱谋”的思想支配下，通俗小说的发行与出版，便拥有广阔的市场。正是这种文化现状的支配，作家的创作不能不面临着严峻的挑战：一方面，文化市场的调控是自发的也是放任的，通俗读物对于文化水准不高的需求者来说，具有极大吸引力。由于文化调控者与管理者本身素质低下，实际上，也就无法分清“黄”与

“雅”的界限了,这就导致庸俗出版物的泛滥。另一方面,由于严肃文学书刊失去了读者,不能打动读者,创作者的想象力的衰退和贫乏,对社会焦点问题的价值放逐,使严肃文学的生命力萎缩。对政治的思索流于表面浮夸,对现实问题的再现缺乏现实纵深感,使得通俗文学与严肃文学的竞争,在商业竞争中处于不平等状态。缺乏竞争意识的一大批专业作家,只能怀念昔日的辉煌,对文学的发展失去了信心,面对市场文化和商业文化的冲击而不知所措,于是,只好认同“现实的就是合理的”。既然无法“放牧”羔羊,那么,也就只能提供给羊群掺有杂质的草料了。在这种背景下,一大批作家选择了新生路,即投入商海。对于这些作家来说,获得优越的生活享受才是根本,艺术并不是他们为之献身的事业。所以,试图认同严肃的作家们便学会了通俗,力图制造港台明星如琼瑶、三毛等的接受效果,或者金庸、梁羽生等的受众。无奈,他们在写言情小说时只能步台湾女作家之后尘,或显得更低劣;写武侠小说又缺乏金庸、梁羽生的境界,所以,不仅未能侵占台港文学的市场,而且,把文学更深地推入思想深渊。只有少数作家,如张承志、张炜等,还试图守住正道,孤寂地进行创作,为信念而殉身。①

如何处理雅与俗的矛盾？如何最大限度地抓住“受众”？贾平凹从历史与现实的双重接受经验中,寻找自我的位置,他的态度是极其复杂的,这反映在他的创作策略中。他的创作取向,表面上看是价值反叛,实质上是中庸策略,“现在的文学,热衷于写西方气质的男子汉”,他反其道而行之,写“小生”。爱情故事里,“写男人的自卑”,写女人的神韵,“我可能不是政治性强的作家”,“我只有在作品中放诞一切,自在自为”。贾平凹,于是选择了赢获“受众”的策略:在语言上,充分发挥古典魅力,以古典散文和白话小说的意趣抓住汉语读者。事实上,这是行之有效的方法,琼瑶和金庸亦如此实践,只是“俗而不雅驯”而已。贾平凹的语言价值取向,喜用短言短语,情深韵足,意趣缠绵,典雅又流动。这是深懂中国读者心理的

---

① 张承志:《文明的入门》,第 300 页。

审美价值选择，因为大多数读者并不习惯所谓西方的后现代主义思维，余华、格非、苏童等，更多地属于学院派读者。在题材上，他既写实，又虚拟神话。乡村在时代的发展中确实发生了变化，一切近似于贾平凹的戏剧设计，又迥异于他的设计，他能写出时代的中国妇女命运的变迁，使人在现实体验中仿佛具有某种浪漫感。更重要的是，他对古代民俗和独特的中国文化兴味极浓，而算命、卜卦、看相、说道，又是民间中国最有兴味、最乐此不疲的事。如果说，这两种选择，还比较雅驯、执著、庄严，是对西方文学的反动，能显示贾平凹的创作价值的话，那么，贾平凹的最根本的选择，所暴露出来的对民俗化的认同，十分明显地表现了出来。这便是所谓的"诲淫诲盗"：诲盗，在贾平凹那里目前只是虚晃一枪；诲淫，则是其基本的生活价值认同。那兴致盎然的打情骂俏与世俗生活价值认同，是如此的撩拨人心，也难怪贾平凹成为舆论价值关注之焦点了！

如此说来，贾平凹大致选择了两套笔墨：一是以典雅语言写散文，风土人情在他笔下变幻万千，那种独有的月神崇拜和名士散文格调，征服了赞赏古典中国文学之独特抒情意趣的读者；二是以典雅语言写乡土中国的性，他的主要小说几乎都有关于性的华彩段落。如果说，他的前期小说中关于性的描写还多少具有一点浪漫，是真情的挑逗，那么，后期小说的价值选择，则变得对性表现的充分依赖。无论是《浮躁》，还是《太白》、《废都》，那种对性的欣赏和赞美溢于言表，那独有的中国味道，没有一处像西方小说，尤其与劳伦斯背道而驰。在通俗与严肃文学之间，贾平凹找到了真正的着火点，那就是"性描写"，正是由于这种描写的极端化和生活化，导致贾平凹走向"俗文学的极端"，并把读者的审美价值偏好带入性爱文学的深渊。这种由雅向俗，由正道向民间的转化，对民间意识的全面认同，是贾平凹全面权衡之后精神失重的结果。

从审美价值取向意义上说，小说为何具有如此大的征服力？这真是司芬克斯之谜。自古及今，这一问题，搅得人们的心灵如此不安。无论是村夫俗子，还是达官贵人，皆如此痴迷于性。性所具有的极大征服力，充分展示在小说艺术之中，这几乎是世界性文学艺术主题。从《裸体艺术

史》和《性史》中，可以看到，这一点所涉及的问题极其复杂。随着性社会学、性伦理学、性心理学、性艺术学的纷纷出笼，性成了文化面面观的问题，但是，希腊罗马神话显然是采取宽容并满足人们好奇心的做法，力图将“性”当作美来看待。“性即美”，是许多美学家所赞同的看法。因而，古希腊时代，美人裸体在众人面前表演。裸体沐浴，人们把女性的身体看作美的对象；性是公开的，性之美被充分展示。古希腊的开放性意识，虽然也导致了西方的混乱，但是，把裸体美女作为艺术表现的对象，是西方艺术最悠久的传统，所以，他们把性、爱、自由、美完全融合在一起，诞生了无数艺术家和诗人。无论是艺术史，还是生活史，性生活或性爱享受，总是被充分重视，社会采取开明态度，认同人们的自由奔放情感。西方人对裸体美女和性爱场景的观赏，是如此自然和自由，这一切，在古老的中国则显得不可思议。一部中国美术史，在五四之前，从来没有真正摹写裸体，顶多是裸体影像而已，那种所谓的“春宫图”并不能直接刺激人的感官，顶多是激发想象。文学中的性描写，也是这种激发想象的“鸦片”。正因为看不到活生生的裸体艺术，所以，性意识才显得神秘。仿佛现实的裸体，又不如艺术想象富有刺激性。“吃喝玩乐”的生活哲学，导致许多昏官浪子以猎取女人作为最大乐趣，这就使一些正人君子感到性更加神秘。这种特殊的性文化，导致乡土中国不断地出现性错乱现象。例如，潘光旦所描绘的乡土中国之性错乱现象，令人触目惊心。中国的官方统治策略，明文禁锢性艺术表达，但又允许妓院的设置。占统治地位的儒家文化禁锢它，而道家文化又把性引向边缘，佛教则有选择地排斥它。民间道家文化把性引入了邪道，而官方儒家文化把性引入权力交换之中。性与道家结合成了民间奇特现象，至今，仍残留在中国社会底层深处，因而，错乱是必然的。儒者表面道貌岸然，背里男盗女娼；道家表面追求长生，实质上则放纵享乐。因此，中国的性文化价值意向，始终不能与古希腊性文化的价值取向协调。最为人所注重的性问题，在中国以变态形式生存，这就不可能写出自然而自由的性，只能把性推入世俗的深渊。官方的禁止与民间的趣味，给出版商提供了生财之道，于是，黄色书和录像带，在中国底层生

活中，成为一股潜在而又巨大的暗流。

如果说，20 世纪 80 年代初，小说家的性描写闪闪烁烁、朦朦胧胧，那么，80 年代中期以来，性被变戏法似的玩来玩去。所谓寻根，所谓纪实，所谓后现代，无不是以性取向作为强有力的诱饵，吸引着读者。古老中国那变态的性，以各种形式出笼了，有些作家借批判的方式达到纵情之目的，有些作家借宣淫的方式达到刺激的目的。如果说，贾平凹的《金狗》、《黑氏》、《金矿》中的性，是表现性伦理主题，那么，《浮躁》里田中正性技巧与性享受之现身说法，则揭示了性与权力交换的现实性。这是乡土中国最普遍，最"自由"的性意识，只要与地方官性交换，就是荣耀和欢乐，贾平凹的这种描写所具有的生活价值，极其深刻。如果采取批判态度，那么，《浮躁》中的性描写具有社会批判价值。无论是田华与将军之子，还是豹子的女人与田中正，都深刻地揭示了权力与性交换的文化悲剧。如果说，田华已经处于自觉状态，那么，豹子的女人则依然处于性蒙昧与原始状态。这就是乡土中国的真实，可以说，贾平凹前期小说的性描写，大多具有这种意义，即从伦理和社会角度入手，去分析性意识与性取向。既能达到赢得受众的目的，又能传达社会批判意识，功过参半，《太白》之后，贾平凹则放弃对权力之性的描写，主要探讨乡土中国性的原始问题。时而悲怆，时而富有喜剧性；时而残酷刺目，时而柔情似海。无论如何表现，性刺激意识与性享受意识，在贾平凹的创作中，愈来愈上升到主导地位。性压抑的确非常关键，人性就在此分界，这是洞悉人性的最好角度，然而，人们更渴望把性当作美描写，要让性描写真正上路，真正具有现代人文精神和自由审美意识，这是最重要的价值转换。①

性描写，在许多作家那里，成了最雄壮的场面，那种山野的狂欢镜头，已经定格在时代的记忆之中。贾平凹也有不少作品定格了，如《美穴地》中的性交描写，《白朗》中的性挑逗，《太白》中的人与兽交，这样，贾平凹身上出现了两种鬼，这就是周作人所称的绅士鬼与流氓鬼。这两种鬼之间，

① 居友：《无义务无制裁的道德概论》，余涌译，中国社会科学出版社 1997 年版，第 90 页。

虽有激烈冲突，但它们在精神深处交相感通，因为他们具有相似的母体。在绅士鬼那里，似乎有些忧国忧民意识；在流氓鬼那里，则要最大限度地把性玩弄于作家的股掌之间，称心自如，并能导致世俗的狂欢。作家那特有的优越意识，使他成为过得最有滋有味的人。生活中的不平等意识，使民族生活底层对魔鬼天才，极具宽容意志。贾平凹那散文叙述的绅士面目，斗不过小说作家的鬼气，因为他深知最大限度地抓住“受众”，不是散文，而是性小说。《废都》引起了舆论喧哗，说不清庄之蝶是什么样的人物，可怜、可悲、可叹、可赞，似乎样样都有。这个貌丑心奇的人，竟然深得女性之欢心，不知靠的是什么？所谓四大名人、四大恶少，其实，只不过为了衬托庄之蝶而已，所谓宏大的结构，不过是庄之蝶之情史而已，找不到合乎情理的解释。这个作家的生活平庸、随意、无聊、游戏、追求刺激，在社会纷乱中，先后赢得了几个乡下女人的肉体——从县城逃到西京的唐宛儿，从乡下来城里当保姆的柳月，以及几个城里女人。这些女人所谓的性爱，受制于名气，而不是自由意识。贾平凹集大成地把古典性小说中的所有技巧都搬过来。由于技术和描写的重复和无奈吧，他选择了许多空框让读者想象。贾平凹终于坠入了性的深渊。他自己也浑浑噩噩，不明不白，只是任其放纵的性笔驱使，丢失了现代创作的思想深度探索，纵容那颗疲惫的心灵。性生活的艺术表达价值，在贾平凹的小说中，得到了出色而生动的呈现。

认同乡土中国的社会生活价值，是极其可怕的，鲁迅先生劝人不读中国书，对乡土中国文化进行了最激烈之否定，就是看到民间文化生活价值的危机。在这种性生活沉沦中，在平等意识匮乏的前提下，中国古老的“伟大”性文化，似乎伟大得乌烟瘴气，一片黑暗。愈是深入历史，愈是感到历史的沉重，很难想象作家能沉醉在这片民俗文化之中，津津乐道并充满智趣而不感到心灵疲倦。在时代的中国经济繁荣之背后，通俗文化，并未把中国人带上现代化的旅途，而是更深地陷入文化价值深渊之中。经济繁荣的时代，思想如此倒退，这是悲剧，还是喜剧，只要看一看《废都》诞生以来，市民与学者、青年与老年的复杂情绪，就可略见一斑。无可否认，

中国世俗文化漩涡的黑暗深渊,必须具备现代航海技术,才不致迷失航向,运用传统的舟楫,继续在这片苦海上航行,坠入苦海之悲剧怎会不重演?贾平凹的古典情调,有着魏晋风韵,然而,更多的是,世俗生活价值意向。沿着五四的足迹,难道文化注定会发生这样的倒退吗?"重估一切价值",重估中国文化的价值信仰,似乎并未过时。无论是民族文化还是世界文化,在现代视野中,只能在比较选择中求得发展和生存,决不能纵容俗世的生活信念。思想家总是承担启蒙之重任,不仅要继承,而且必须开拓,正如李普曼指出的那样:"曾经有混乱,也曾经有奇迹;曾经有大量谎言,也曾有人决心去揭露它。"贾平凹创造了时代的文化的奇迹,他的探索之功不可否认。然而,贾平凹以及许多作家在探索中国文化道路时,所陷入的新的迷茫又不能不令人沉思,这就要求作家,既要在舆论喧哗中培养胆识勇气,又要在舆论喧哗中保持冷静。纵容并顺应中国乡土"受众"的情趣,并不是创作之根本目的,因为世俗生活中从不缺少这类艺术;更为重要的是,需要组织一支两万五千里长征的英雄队伍,创造孤独、艰难而充满奇迹的事业,建立新的不朽的思想与形象价值。

对中国文化历史和国民情感的理解,仍应回到鲁迅的立场上来,一方面,必须正视传统文化;另一方面,又不要浮于传统文化的表层作现象还原。从中国文化中找到了与西方文化相通的质素,这便是真的反抗主义,正因为如此,鲁迅把主要精力集中在魏晋思想的理解与重构之上。对于魏晋风度,他曾作过泛美学化的诗意描述。鲁迅强化与传统专制文化誓死不妥协的精神,从而追求内在个性的解放,因此,他真正欣赏的,是诗人嵇康。对于李卓吾的彻底决绝姿态,鲁迅先生也颇为欣赏。贾平凹在这一问题上,更接近林语堂等名士派,追求魏晋风度潇洒自适的一面,而回避其决绝的反抗姿态。在对待魏晋风度这一问题上,贾平凹更接近林语堂、周作人、俞平伯等京派作家。魏晋风度作为人格精神已经发展得极为完整,魏晋人格成为中国文化中士大夫所追求的自由人格。在儒道之间,既入世,又出世,最关键的是:如何保有生命的自由价值与世俗生活的基本价值,这是理解中国文化的关键。另外,对待民间文化问题,对于卜卦、

算命、风水等民俗现象，鲁迅一概置之不理，而这种神秘文化，最生动地表现在古典小说价值创造中。鲁迅研究古代小说史，对中国文化的民间性，进行了深入洞察。在这种历史的考察过程中，形成了比较视野，并且，深刻地洞察到民间文化的悲剧性价值。一方面，并不漠视传统的艺术特性，另一方面，又对古典小说之思想性保持高度警惕。实质上，在鲁迅那里，确立了对传统文化之态度：即肯定其艺术想象力，而力图摧毁专制社会的礼教体系，因而，鲁迅才如此重视吴敬梓和蒲松龄，并由蒲松龄的魔幻观照，转变成对真正的乡土中国文化价值的探索。乡土小说，第一次去掉了神秘魔幻面纱，恢复直面乡土生活本原的麻木和愚昧状态，这是巨大的进步。撕开了文化面纱，抓住了本质，不对风俗画面作过多的描叙，直接进入封建意识的心理潜影之发掘。祥林嫂的内心活动和行动选择，无处不体现了这种文化之影响，即使在柔石那里，其外在文化过程和仪式的描绘，并不需要多叙，直接契入典妻行为的社会背景，才是抓住了本质，并洞悉了历史的盲点。历史并不神秘，其阴暗处，无不体现生活的残酷威严，因而，鲁迅横竖看到了中国文化，到处是“吃人”二字。这是深刻的人性价值洞察，然而，时代的寻根文化小说，却并未在鲁迅的基础上更深地走下去。作家看到了乡土中国雄奇、神秘、原始之力量，其内在的残酷性，被外在的狂欢仪式所冲淡，因而，乡土小说试图表现出新的生活理想。如沈从文的《边城》，并不是对乡土生活价值的批判，而是对那种原始生命力和野性狂欢的高度赞颂。这无疑赞颂了原始的美，减弱了生活的残酷和愚昧。

贾平凹似乎更多地遁入到这种卜卦、命相和风土等宿命性质之中。《废都》中牛玉清的妈，不断地与死去的丈夫对话，虽是生活真实，但主要是神秘文化的潜影。既然神秘文化无处不在，在这种宿命中，任何改造也就毫无意义。古老的中国价值秩序，再一次以宿命的形式被认同。认同宿命并相信它，成了无可奈何的现实生活价值选择。贾平凹堕入到这种文化深渊中，显然，受制于古老的中国文化，更深地认同了文化的宿命。鲁迅不相信这种宿命，又无法真正改造这种文化，才感到彻底的绝望，才感到要呐喊，才感到“彷徨”。反抗绝望，是他后期作品的悲壮主题，贾平

凹恰好放弃了这种反抗主义和理想主义。乡土文学创作的内在价值取向，有必要恢复到鲁迅传统上去，张炜的乡土文学创作的内在价值偏向，正是对鲁迅思想传统的继承与发挥。

6.4.3 穿不透的历史盲点与价值反思的制度迷惘

在现代中国乡土小说传统中，张炜站在鲁迅的立场上，在长篇小说的价值探索上，有所创新。因为张炜时刻注目现代历史的盲点，这是鲁迅所无法预见的新问题。这一现代历史的盲点，也是许多乡土小说所无法洞穿的问题，张炜这种独有的透视力，不知是否基于他的生活体验？从目前所见到的传记材料来看，还看不出张炜是在"文化大革命"中被剥夺了生命基本权利的公民，但是，从阶级意识入手，张炜通过独特的地主子弟之心灵体验，揭示了十分悲怆的人性冲突。如果说，《秋天的思索》只是浅层的生命价值认识，那么，《古船》已进入历史生活价值的深层次思索之中。隋家人与赵家人，在长篇小说中，呈现出乡土历史文化的家族命运，李家人则构成了乡土生活认知的独特评判尺度。隋家代表了地主阶级，赵家则代表的是贫农阶级，李家则是中农阶级，李家人带着同情心看待生活，生存屈辱，软弱无能。在权力价值的中心，赵家有两怪：一是赵炳，一是赵多多。赵炳阴险至极，赵多多则邪恶至极。这是新文学中两个不可多得的恶原型。隋迎之是忏悔派，隋不召是逍遥派，茴子则是"死不改悔"派，而受害的抱朴、见素、含章则各具个性。抱朴背负历史，从受难中学会了宽容，从残酷中学会了沉默，从剥削中学会了献身，这是地主子弟的受难心灵史。见素，时刻不忘复仇，纵情享乐又不断失败；含章，看透了赵炳的歹毒本质，却沉溺于罪恶之中，没有迎接新生活之勇气。一代地主子弟的心灵是何其复杂，何其沉重。在时代的文学中，张炜第一次作了如此深刻的透视，这与曾经受地主折磨并渴望革命和复仇的贫农形象判然有别，预示着现实历史生活价值深思的艺术深度。可以说，隋家人中每一角色都写得极其成功。更为残酷的是，张炜看到了赵炳和赵多多，在革命和反抗的旗帜下凶蛮复仇的残暴无耻。赵炳的智谋勇敢和神秘，张炜写得极为

客观,他愈是客观地描写,这一形象便愈显得狰狞恐怖。赵多多戏弄茴子,剪破茴子的裙子,并在那痛苦挣扎的身体上撒尿,他那狰狞狂笑,简直是魔鬼的化身。张炜从来没有遗忘阶级斗争这一现代历史盲点,他对地主子弟所特有的同情心和理解,溢于言表。从这一点上,可以看到,张炜的创作,虽然受到舆论的支持,但是,绝少受时代的舆论的支配,他在自觉自由意识中接近了历史的盲点,并作出了发人深省的价值反思。

由于从这一历史的盲点出发,张炜对于性和饥饿的双重表现,具有异常悲怆的内容。这里,既有沉重悲痛的爱情,又有残忍无情的折磨。张炜对于性和爱的表现,其历史生活视野极其雄健深刻;张炜对于性与爱的表现,具有独立的界限。性与权力相交换,或受权力所支配,那是"非人道",而性与爱相结合,则是"自由的美"。《古船》过于残酷之处,就在于没有一对有情人能自由结合,隋不召与张王氏之间,抱朴与大喜之间,李家后生与含章之间,全部都是痛苦而无望的爱情。茴子和小葵,皆为了爱情作出巨大牺牲,这是残酷的美,是折磨人的情。张炜的长篇小说,就是不给他们团圆的机会,显示了时代生活悲剧的真正特质。张炜的残酷性,主要表现为对待性的认识。例如,赵炳"德高望重",一方面,拥有"土皇帝"的淫威,他善于利用权力构造自己的神秘,恰如其分地扮演领袖和英雄的角色;另一方面,他能驾驭各种人物。赵多多这个魔鬼是他的奴才,张王氏这个半仙是他的仆人,上面来的地方官,在他的神秘淫威下,也只好改口称"四爷爷",含章被玩弄于他的股掌之上。我不知道张炜对赵炳的雄性之力与美的描写,是出于何种心态,我宁愿相信这是"残酷笔法"。他饮酒,将含章掀倒独享性之欢乐,深通养生之秘诀,如同是"神"。外表从容不迫,勇敢智慧,却有着魔鬼之心,洼狸镇上,所有迫害与残酷行径,皆与他有关。在他身上,体现了乡土生活的邪恶价值的胜利与狞笑。赵炳,一方面,洞悉含章的心理,作认罪之表示;另一方面,又不失时机地达到性享乐之目的。张炜通过对邪恶生活的价值的理解,把"神"与"魔",统一在赵炳身上,这不能不令人惊叹张炜的笔力。这种性的残酷描写,在五年之后,再一次发生艺术的独特魅力。

这便是《九月寓言》的诞生。这里，性的残酷，已不再是权力与性的关系，而是粮食与性的关系。流浪到海边山村的庆余，牵着一只老黄狗似疯似癫地说着胡话，沿街乞讨。张炜洞悉了历史的盲点，就在于他对这种关键问题的把握。他要在历史生活的黑洞里，永远开拓下去，为了真正发现文化愚昧和罪恶之根源，寻求新价值的思想光亮。张炜坚持彻底的现实主义，尽管他采用了象征主义和表现主义手法。饥饿问题的提出，将历史的盲点再一次展示出来，因为生存受到威胁，性与人格尊严，处于极端次要的地位。庆余为了活命，吃饭度日，于是，就如同一具母狗，被人随意唤来使去。老光棍汉金祥不用再向豆子下跪，可以同庆余一起制造欢乐。异乡人因为饥饿而流浪，原乡人准备为性饥饿而冒险。庆余被这个海边小山村的老光棍汉用来用去，就是因为粮食给能干的庆余带来了一点生趣。更多的人，则陷入性的焦虑与痛苦之中。肥是唯一获得了新生活希望的女人，赶鹦以及她的伙伴们就在痛苦中煎熬，等待他们的或者是大脚肥肩的摧残，或者是独眼义士的悲凉，看不到希望，但是，张炜渴望从历史的盲点中走出来，真正描绘胶东半岛的"日出与阳光"。那真正灿烂的秋天，充满幸福、富足、狂欢和自由的金色秋天，是否能真正到来？张炜让充满希望的人们，让对良知与美德充满信任的人们，让对春天和阳光必将到来充满信心的人们，期盼着生活的自由未来，然而，未来在时间观念中极其虚幻。审美理想和生活理想，注定要在精神世界中流浪，这就需要牢牢把握人类生活的基本价值信念，相信现代化和自由必将到来，愚昧和黑暗必将过去。任何倒退和复古都是要不得的，只能面对历史并展望未来，这就要时刻坚守这种信念，为这种信念付出努力。①

每个时代的作家，都负有特殊的历史使命和文化使命，因而，作家必须具有超越常人的伟大信念。如果没有坚定的信念，必将堕入平庸，这就需要胆识，需要勇气，需要牺牲。似乎越来越多的作家，把钱作为创作的选择，人们已经认识到：不必耻言钱，钱是生存的根本，但绝不能在钱面前

---

① 熊月之：《向专制主义告别》，香港中华书局有限公司 1990 年版，第220—221页。

跪下。我们的作家,曾经在权力面前跪下,如果再在钱面前跪下,那么,就丧失了最起码的良知。泰戈尔坚信在黑暗的时代,只有诗人才真正守卫着道德和仁义,是人类精神家园的哨兵。[①] 在现代舆论社会里,选择什么样的生命观念,选择什么样的生活信念,绝对不是一件简单平凡的事情。只有肩负历史的使命,真正独立的文学价值创造,受到舆论支持而不被舆论支配的文学,才可能诞生。从民族的苦难世界步入自由欢快的人类乐园,才有可能。要想与现代舆论相对抗,实现作家的自由理想,确证神圣价值观念,必须与无声的敌人作战。只有不断地反抗和否定那些落后的世俗价值观念,才能真正捍卫艺术的神圣使命,才不至于在现代舆论的价值评判中沉沦。现代舆论的价值导向,由于受市民文化价值观念的制约,必然生成种种畸变;真正的作家,不会在现代舆论中放逐自我,总是力图消解那些被混淆被置换被愚弄的价值观念。这种探索,不是通过概念完成的,而是通过艺术形象的创造来完成。当自由的艺术形象,以自由的生命存在价值理念进入公民的心灵中时,它就建立了自由的生活价值信仰,这种艺术力量是艺术形象创造的最高价值所在。我们的历史现实生活,充满了价值扭曲的苦痛,在每一革命时代,人们皆渴望摆脱这种价值扭曲的痛苦,因此,需要通过艺术形象自由地展望生命存在的神圣自由价值理想。现代人只有在自由价值的坚守中,才能新生,从这个意义上说,价值论美学的探索和价值判断,显然永无尽期。

第五节　野地狂欢:贾平凹与莫言叙事的价值原则

6.5.1　生命野性崇拜与乡土文化历史的诗性想象

现代中国价值论美学,通过形象的自由反思与价值判断,得到了具体而充分的体现。只要进入丰富的文学艺术世界,就能深刻地理解现代中

---

① 泰戈尔:《人生的亲证》,第36—52页。

国的价值美学理想与价值美学观念。“艺术形象”，是生命价值的感性具体体现，与此同时，审美价值体验，可以通过形象自身得到充分表达。人们可以从文艺作品进入现代人的生命世界，也可以通过艺术形象感知现代人的生命存在；在这个生命世界与生命存在的历史展开中，可以自由地认识中国人的生命价值观。应该看到，他们是那么乐观勇敢地活着，那么野性地活着，又是那么苦痛而压抑地活着，这就是形象创造的价值，也是形象创造的力量。我们虽然可以找到普世价值观，以普世价值作为生命存在的理想力量，但是，在实际的生活世界中，只有富有生命力量的形象才为人所崇敬。只有具备伟岸品格的国民形象才能感动人民，艺术家必须正视并创造这样的生命价值存在。世界是如此复杂，我们的精神重心只能倾向于一点，关于生活世界的价值判断也是如此。熟悉城市生活的作家，可能对乡村生活有内在的隔膜，这种隔膜，可能妨碍作家的正确价值判断，同样，熟悉乡村生活的作家，对城市生活也许有本能的对抗。每个作家，只能就他熟悉的生活作出价值判断，尽力站在人性的立场上表达生命价值观念。鲁迅开拓的现代乡土文学，确立了评判乡土生活的特殊视角；这种特殊视角，是寻求乡村与城市生活的对比，在乡村文明和现代文明的对抗中确立生存的价值。因此，乡村生活的原始、神秘、愚昧、古朴便成为现代作家的价值关怀重心，这其中，包含着十分复杂而又矛盾的生活意识。乡土作家渴望在这种原始、神秘、愚昧而又古朴的乡土文明中发掘出生命的复杂意义。“原始”一词，标明了现代人对历史的情感态度，既包含着生产工具和生活状况的落后，又包含着混沌、神秘、蒙昧、迷狂、压抑等因素。面对乡村生活的原始，就是面对历史存在的真实，原始主义和半原始主义艺术的复活，就揭示了生活的原始性和复杂性。[①] 随着科学与文明生活的进步，乡土文化的神秘越来越显示出负面价值。在特定的历史时期，它能够让人们更好地认识苦难而悲伤的中国历史。

贾平凹与莫言，皆是以小说形象创造，参与现代中国历史生命价值沉

① 拉塞尔：《现代艺术的意义》，陈世怀等译，江苏美术出版社 1992 年版，第 103 页。

思的艺术家，他们皆是由乡村迁移到城市又从未割断与乡村联系的作家。都市与乡村的对比，现代文化与民间文化的冲突，历史沉思与未来展望，促使他们思索乡土中国的社会问题，于是，作家便产生了“理解和拯救乡村”的创作冲动，试图表现那梦绕魂牵的原始故乡。作家对原始故乡的历史信息和现实信息、民俗信息和生活信息的加工创造，是那么扑朔迷离，是那么强悍逼人，显示着乡土中国历史的悲怆与沉重。那种生存的景象与生存的意志，简直是生命的绝望式挣扎；这种绝望式的挣扎，展示了作家的心灵世界，凸显了价值论美学的内在张力结构。应该承认，贾平凹与莫言，对乡土那种亲切而又苦涩的情感所进行的淋漓尽致的再现，得益于中国古典文化和西方现代艺术。在中国小说传统中，《聊斋志异》，也许可以看作是现代乡土小说的最早源头。尽管志怪小说在六朝时期已经发轫，但是，那承接神话传说的短篇故事，较少具有批判意味。《聊斋志异》是那么富有人情意味，悲怆与欢欣如此奇妙地交织在一起，这部神怪史诗，正是蒲松龄对其原始故乡的素描。神人鬼怪之关系极具象征意味。蒲松龄的创作，表达了他对故乡的异常复杂的情感；这种感情，很有对比意味：一方面，他渴望逃离故乡，借助科举高升，改变贫寒困窘的处境；另一方面，又在民间闲谈中获得极大满足，这是比“四书五经”所虚构的理想国更为真实的世界。民间智慧，显示了乡民的极大创造力，他们在贫寒中的渴望，在寂寞中的想象，展露了纯洁善良的心灵。这就是亲切而又苦涩的情感。贾平凹与莫言的乡土形象创造中的价值体验，正是这种古典精神与历史生存哲学的混合。从生存意义上讲，“离乡”意味着解放，逃离故乡并遁入异乡，成为人们的梦想，此时，恋乡的情感让位于恨乡情感。在故乡遭遇的屈辱记忆和贫寒折磨，无法从作家记忆深处抹平，但是，从创作意义上讲，又是极其丰厚的生活馈赠。每当远离故乡时，那种地理意义上的惯性，使作家对故乡异常亲近。无论是门前的池塘，还是屋后的竹林、菜园青葱的灌木丛，抑或层层梯田，与群山相伴的原野，抑或声声悠远的船歌，悠扬牧童的生命之歌，皆可能唤起作家亲切的记忆。那美妙的初恋，温和智慧的老汉，邪恶的支书，作恶多端的淫棍，具有侠肝柔肠的英雄

好汉，一切原初的生活故事，通过生命的创作价值体验，在贾平凹与莫言的创作记忆中，皆能想象性复活。一旦"原始故乡"亲切而又生动起来，苦涩也变化成了甜美，激发他们写出抒情的乡土诗篇；那份沉重，那份轻灵，那种执著，那种氛围，便显示出他们独有的生活优势和想象优势。

这种复杂而又矛盾的情感，在贾平凹与莫言身上，十分突出地存在着，事实上，贾平凹与莫言，从不讳言他们的创作与故乡的精神联系。贾平凹为此写有《故乡、山石、明月与我》，莫言则写有《我的故乡与我的小说》。乡土小说创作，一方面，根源于他们的创作自觉；另一方面，又得益于现代生命价值观念的启示。他们不仅共同接受了乡土文化的启示，而且多少也沾染了福克纳的情绪，并承续了中西批判现实主义传统。这种内在与外在的诱因，为他们的小说走向世界提供了双重的背景。贾平凹与莫言，感受着故乡所给予他们的丰饶馈赠。这种馈赠，是作家所独有的生活积淀；这种积淀，是原生态生活图像的再现。之所以说是原生态的，因为故乡生活的一切，皆曾以无意识的方式积淀在记忆中；生活中的每一感受，生活中的每一事件，生活中的每一奇观，都以鲜活的意象积储着，犹如人工的语言输入和信息传达，都存留在大脑这个"硬盘"上。这种原生态的东西，一旦得到情感的指令，那活生生的情景和细节，那阳光和色彩织成的风景，作为异常丰富的情感图像焦急地等待语言传达。情景与人物，事件与故事，在时间和空间中定格，过去的图像以各种各样的方式溢出。语言是一道屏障，积储在记忆深处的无意识材料，并非每个人皆能自由提取出来。在提取这种无意识记忆材料时，贾平凹与莫言，皆显示出良好的才能。作家的信息提取仍是有限的，他们就需要到现实生活中去寻找，去劫获。作家总是不断地返回故乡，四处扩张，总是以家乡的风物体验作为参照系，所以，对异乡风情的体验也就格外敏锐。寻找，既是发现，又是回忆。在寻找中捕获，在寻找中触景生情，于是，作家的心灵世界就变得漫无边际，像风筝操在故乡父老的手中，又能在故乡的上空自由飞翔。那种原乡的体验和异乡的奇遇在心灵中亲切交谈，深入乡村生活，不是姿态，而是创作必然。在充分发掘了故乡生活体验之后，贾平凹曾长期

客串商州各县各乡，那该是多么奇妙而又亲切的创作记忆。他走遍商州七县和丹凤家乡的许多山村，就是为了更深刻地去理解和表现原始故乡的那份神秘，思索原始故乡的现实与未来。[①] 莫言在选准山东高密乡之后，几乎获得了穿透历史的力量，把原始故乡的狂欢、豪悍和神秘作了惊心动魄的发挥。创作在他们那里，既是历史记忆，又是生命的凝神注目，原始故乡里的一切，成为他们重构艺术世界的前提。

对于故乡的那种亲切而又苦涩的情感态度，或者说，对艰难而又野性的生命存在价值的自由体验，是贾平凹与莫言创作的共同出发点，这几乎可以视作乡土小说创作的带普遍性的创作规律。规律即启示，它昭示给一切人，给予他们以灵感，贾平凹明显地表白了故乡地理文化对他的创作之影响，这种地理影响，几乎是深入骨髓的。贾平凹长期生长在商州山水之间，这山水世界，不是北方的黄土地和绿草原，而是带有浓郁的南方文化气息。“丹江边上便有这么一山，并不高峻，山峁纵横，正呈现出商字。”特有的山水，特有的气候，养育成商州人特有的情感观念和生活文化方式。贾平凹以敏感的心灵领受这份地理，领受这份文化，敏感地记住了各种各样的杂树、野花、闲草，熟悉了各种各样的动物和禽鸟，接触到了千奇百怪的面孔和那一出山寨就不同的方言和习语。男男女女的衣饰装扮，男女之间复杂的情感纠葛，尤其是置身于乡下女人堆里或男人圈内听那如歌如泣的通奸殉情故事，这就是创作者的生活扎根。寄寓在烟雾缭绕中，听那男人们古怪、恐怖而又浪漫的传奇和祖辈英雄的光荣和冒险，那是惊心动魄的原生态世界。所有的信息全方位地袭来，本身就构成了奇妙的小说故事框架。那风清月白之夜，心灵情欲萌动，美轮美奂的情人神话的想象，又给人们带来极大快感。商州这种民风纯朴的粗野情趣，是贾平凹乡土小说生存的真实环境。莫言则说得更直白：“缭绕在我耳边的是故乡的方言土语，活跃在我眼前的是故乡形形色色的人物”。不用说，“故乡的土地、故乡的河流、故乡的植物，包括大豆、高粱”，都深深地作用于莫

① 贾平凹：《我是农民》，陕西旅游出版社 2000 年版，第 204 页。

言的精神记忆。所以，莫言才感到“二十年农村生活中，所有的黑暗和苦难，从文学的意义上来说，都是上帝对我的恩赐”①。具有相同特色的历史传说故事和风流放荡传奇，同样深深作用于莫言的记忆。莫言所生长的这块土地自古多豪杰，那些稀奇古怪的传说也就格外强悍。“一类是妖魔鬼怪，一类是奇人奇事”，真正培养了莫言对大自然、对山川、对英雄豪杰、对杀人越货的敬畏。这种敬畏，逐渐转化成敢作敢为的性情和神奇怪诞的想象力。因此，原始故乡地理和原始故乡民俗文化，皆能给予作家亲切而苦涩的体验。

从以上的分析中，可以看到，这种对故乡亲切而又苦涩的情感，对于贾平凹和莫言非常重要。野性生命存在的价值体验，提供了作家独特的想象天地，给予作家丰富而又生动的文学材料，诱发了作家的创作冲动，同时，又激发了作家对原始故乡的历史与现实的沉思，激活了作家对政治和经济的批判反省，构成了独有的审美情调和文化标本。原始故乡的情调，不仅具有地域意义，而且具有文化意义。对乡土文化的发掘，具有深刻的阐释价值。他们不是浮面地去还原一些生活现象，而是把历史记忆与艺术虚构巧妙地统一起来，从而显示乡土中国的封闭性和古朴感，以及与现代文化格格不入的古老文化精神。贾平凹与莫言，从深度探索中寻求生命发现。乡民一旦接受并信赖祖宗百代所遗传下来的宗法精神，对现代文化精神的认同就会迟钝；在这种神秘和苦涩里，乡土中国社会的沉重与悲怆就压迫人心。作家的内心是极度矛盾的，当他们沉入故乡历史生活中时，通常对历史产生了神秘的敬意，对现实社会产生更大的绝望。作家们不自觉地企图以历史精神来复兴民族，这几乎是很具普遍性的倾向。虽然对故乡亲切而又苦涩的感情是带普遍性的感情，但是，贾平凹和莫言，不是从一般意义上去表现这种情感。表现乡土生活，其实，隐含着作家对现实和未来生活的判断，因为作家要超越普通人的情感体验，建立自我的生命哲学。

① 莫言：《檀香刑》，作家出版社 2001 年版，第 513 —517 页。

在理解贾平凹与莫言对原始故乡的复杂态度时，一方面，必须承认，那独有的生活真实的传奇性和放荡感，确实能扩张人的自由心灵，激发人们超越压抑，赢得心灵解放；另一方面，必须看到，那种对历史生活图景的渲染，决不是作家对乡民外在行为的认同，而是对那种反抗性的放纵精神的弘扬。他们不是把野地的男女狂欢作为生活理想，而是赞赏那种敢作敢为的大胆反抗精神，应该说，在这种价值体验与价值判断中，批判精神比抒情精神更应占主导地位。贾平凹和莫言对于乡村情感生活信息，并不是原封不动地纪实，而是进行了艺术化的加工处理，所有的信息进行了重新组合，由此，显示出新的思想倾向。这就告诉我们，进行乡土小说创作，一方面，我们必须调动并搜集那些原始故乡的生活材料；另一方面，又必须充分发挥主体独创意识。以现代人的眼光，以现代生命哲学的理想去重新评价生活。评价生活比还原生活更具审美意义，贾平凹与莫言，为了表现作家对原始故乡的复杂情感，让我们去重新评价生活并选择新的生活方式。鉴古知今，只有了解历史的生活方式，才能选择正确的现代生活方式。贾平凹与莫言的原始故乡中的人们的生活，毕竟，过于沉重和悲惨。一条巨大的经济绳索，犹如一条大蟒缠绕在乡民的身上，还有那宗法观念的枷锁和专制文化政治秩序的刑具，深深地压迫着乡民。悲剧生活状况笼罩着乡民的生活。在如此苛酷的生活状况下，贾平凹与莫言笔下的乡民，竟然还能唱出悲壮的狂欢的歌，这就不能不让人产生原始主义的崇拜。崇拜反抗，崇拜野性，崇拜仁义，崇拜善良和美，正因为如此，贾平凹与莫言对原始故乡的复杂情感，才能化成动人的小说艺术。贾平凹与莫言，以艺术深深地打动了乡土中国读者的心灵，给予了他们生活下去的辽远的启示，他们对原始故乡的表现，不只是白描，也不是新闻纪实，不是乡土采风，而是具有生命意义的历史沉思、现实沉思和人性评判。

6.5.2　价值认同：故乡的美丽想象与野蛮生活叙述

审美生命形象的创造，蕴含着作家自己的价值理想与价值批判意识，其中，价值认同与价值否定，在很大程度上决定了艺术家的叙述态度。在

纪实与虚构之间的小说,艺术形象的生命价值存在及其所具有的力量,充分展示了贾平凹与莫言的才能。他们把亲切而苦涩的故乡生活记忆从潜意识中提取出来,参照神话和怪诞艺术品格以及古典文化精神,虚构出粗野而神奇的民间故事和历史传奇,这些故事里,有他们熟悉而陌生的乡亲。由于这种纪实与虚构的艺术行为,最终总是落实在语言叙述之上,所以,读者只能通过作家的语言艺术去领略他们的心灵世界和乡土中国。虽然贾平凹与莫言在对待原始故乡的态度上具有一定的近似性,但是,他们的文化教养、审美趣味、风土人情、价值取向和创作气质等诸多方面的差异,导致他们心中的乡土中国有很大的差异性,这直接影响到他们的艺术心理和艺术创造。

他们以原始故乡为背景,创造出粗野而神奇的形象,他们对性的肆意渲染和对官僚政治弊端的批判,使粗野而神奇的小说世界具有极大的诱惑力。但是,由于在情感的调控上,莫言格外放纵,贾平凹则有所节制,这就导致他们的语言风格各具奇异的美学特征。那种原始故乡的地域特征,因这种文字的渲染、人物的特异、地理的不同,显示出齐鲁文化与秦楚文化之间的共同性联系和内在性独立。与此同时,它带有作家个人所独具的鲜明的个性,因为作家力图以不同的风格写出他们独异的原始故乡。在《浮躁》的序言里,贾平凹特别声明:“在这里所写到的商州”,“它是我虚构的商州,是作为载体的商州,是我心中的商州”。莫言也如实表白:“我第一次在小说中写出了‘东北高密乡’这五字,是对故乡有意识地认同”,因为,故乡对莫言而言,“是久远的梦境,是伤感的情绪,是精神的寄托”。由于他们一开始便自觉地选定这种原始故乡作为创作出发点,因而,他们的小说,便易于找到可供比较的契合点,但是,由于个人情感方式的不同,这种风格又鲜明地烙上了原始故乡人格观念的印痕。山东汉子与陕南后生,在很多情调上是不同的:莫言尽力由野驶向“狂”,贾平凹则尽力由野驶向“雅”;莫言气势如虹,无拘无束,放纵激情,语言极度夸张和铺排,很有点“爆炸”的味道,力图穷尽感觉的生理可能性和心理可能性。山东性格,尤其是胶东半岛那种豪强而又深沉的特性,在莫言小说中,充分体现

了出来。在莫言看来:"创作者要有天马行空的怔气和雄风","必须有邪劲儿",这"狂气"、"雄风"、"邪劲儿"是三位一体的东西,即艺术创作中的叛逆精神。莫言不满足固有的表现方式和创作典范,而是试图不断反抗,借助反抗意识表达自己对生活、对乡土、对乡村历史的真正理解。莫言总是选择军人的视角,其实,这军人的视角在他的作品中变形还原为强盗、土匪的视角。

莫言所追求的"狂气"、"雄风"和"邪劲儿",不可避免地以粗暴的情节方式构成,不可能通过古典和雅致的抒情去实现,于是,莫言感情极其投入地表达着原始故乡的原始景象。他选择了黑沙滩、枯河、石场、麻地、"球状闪电"、"酷热的夏季",还有那密得不透缝的"红高粱"地。生存的环境异常残酷,人性极端暴戾,整体氛围显得异常恐怖与阴森,莫言的小说,不仅写出了弱者与强者的对抗,而且写出了强者与强者的搏斗。在《透明的红萝卜》中,那极度细致的情节,突出了生存的残酷性;在表面的打情骂俏背后,总是凶猛的较量和致命的出击,那种邪劲儿总是令人恐惧。强者与强者的对抗,以弱者作为陪衬,莫言之所以很快找到新的意象,新的情感对象物,完全得益于那高密乡漫山遍野的红高粱。根据莫言的理解:"我恨透了红高粱,爱极了红高粱",当他沉入原始故乡时,就被故乡的原始生活方式所牵制。既然高粱是原始故乡赖以生存的主要食粮,那么,种植高粱就是故乡最基本最不能忘情的生活方式。作家对故乡的恨,应该是基于这种对原始生产方式的恐惧,对这种原始而粗糙食粮的恐惧,忘不了那些专制而又粗野的人们和那些朴实善良的乡亲。莫言从红高粱那里获得了象征性启示,并未直接以红高粱本身作为创作内容,而是借红高粱虚构出一部历史英雄传奇。当作家超越了红高粱时代的生存苦难而遁入想象的历史时,他所看到的这些默默劳作的乡民,身上就具有蛮勇之气,那是生存的勇气和仁义的德行以及充沛的生命强力。莫言找到了创作的最佳突破点,他赋予红高粱以血的颜色,这就演化出高粱地里高密乡亲对鬼子的誓死对抗。"我希望这红高粱成为我父老们伟大灵魂的象征"。为了这红高粱的土地不被侵犯,原始故乡的人民揭竿而起的英雄斗争历史

变得可歌可泣。他们不再是驯良的乡民,而是英雄好汉,莫言还赋予"红高粱"以烈酒的特性。血与酒、酒与歌、歌与泪混合在莫言的作品中,"血"显示出尊严与仇恨,而"酒"则显示出放纵、豪迈和热情;在饮酒高歌中,高粱地里的父老乡亲,真正陷入了生命力的狂热崇拜之中。莫言作品中经常渗透的这种狂欢化描写,这是他创作精神的自然流露。莫言作品中荡漾的这种红高粱精神,就是酒神精神,但是,莫言的酒神精神,超越了生理狂欢的性质,不是浪荡儿的狂欢史,而是英雄们的狂欢史。正是在狂欢中,所有的人亲如弟兄,为了自由,置身于欢乐和癫狂的情绪体验中。例如,"颠轿",这种古老的民俗仪式,正是为了人们在节日享受感性的快乐。酒与歌所渲染出的豪迈雄壮,正是乡亲们生命力强盛的象征;癫狂、放纵、残酷、血性,寄寓在莫言的酒神精神之中。莫言不满意那些软弱的乡民,试图塑出豪勇的中国人形象,即带有野性狂欢精神的父老乡亲,这是莫言的理想。

正是由于这种精神主导,莫言的语言叙述,一方面格外粗暴,一方面又特别细腻。即使是微小的心理变化,莫言总是生出火爆式感觉,所以,莫言的小说叙述形象,留给读者无数震撼性的画面,类似于西方画家戈雅的精灵魔鬼与人同在的恐怖世界。语言和笔触变得格外粗野,粗狂的情境、残忍的情境、放纵的情境、恶心的情境、哀伤的情境,与莫言的"狂气"和"邪劲儿"浑然一体。在语言叙述时,莫言崇拜这种"粗暴原则",他的生命野性存在与原始力量崇拜形成新的生存价值法则。也许只有这样,他的语言才与原始故乡的人相吻合。语言表达就像开机关枪,又像地毯式轰炸,他那种军旅生活的独到体验转化成了语言叙述的美学原则。酒神精神,正好适应这种语言方式,在这一点上,莫言感到他得益于福克纳、马尔克斯和波德莱尔。从马尔克斯那里,他学会了恶心式物象变形;从福克纳那里,他熟悉并确证了自己的邮票似的原始故乡;从波德莱尔那里,他真正学会了语言的震惊原则。莫言与中国古典语言情分不深,他的语言追求欧化效果,因为语言所具有的这种暴动性质和暴动技巧,与西方撒旦式文学语言十分亲近,这可以追溯到酒神精神的倡导者尼采与波德莱尔

那里。莫言在语言探索的过程中,心仪尼采与波德莱尔的著作。他常常捧着一本《恶之花》陷入迷幻想象之中,波德莱尔的《恶之花》,是他语言创作的启示录。尼采的语言暴动性质,从思想上激发他的思考;这种语言暴动,表现为毫不留情,赤裸裸地露出叛逆性质和"信言不美"的勇气。如果说,尼采的"上帝死了","重估一切价值"的口号惊世骇俗,那么,莫言的创作也充满暴力崇拜,"往上帝的金杯里撒尿吧!"这就是文学。"在墙角上撒尿是野狗的行为,往上帝的金杯里撒尿却变成了英雄的壮举。""上帝也怕野种,譬如孙猴子,无赖泼皮极端,在天空里胡作非为,上帝就好言抚慰招安他。"莫言的《红高粱家族》,才显示出暴风骤雨式的影响力,毕竟,作出查拉图斯特拉的预言,不是莫言的专长,他的语言暴动原则,更亲近波德莱尔。波德莱尔所奉行的原则,是以丑为美,有意识地将恶加以放大、发扬,所以,肉欲场景、垃圾堆意象、阴暗的街道、毒性、唾液、蛔虫,堂而皇之出现在诗中,当然,波德莱尔也有阳光、大海、醉酒、和风等抒情画面。恶占着主导,莫言的"邪劲儿"与"恶作剧"与这种原则相呼应。莫言有意识地将恶行与丑置入作品中,肮脏的景象在他的语言叙述中司空见惯,《弃婴》中大写小孩粪便,《猫事荟萃》中写动物性交,《红高粱》中往酒里撒尿,《红蝗》中伦理学教授的下跪,不堪入目,不堪入耳,不合生活规范,一切禁忌物皆纳入作品之中。莫言所给予人的这种恶心感,反过来,又服务于他的狂气和雄风,"罗汉大爷"被活剥皮时威武不屈,铸造了一尊血肉材料构成的雕塑,象征了原始故乡人民不屈的精魂。一方面,不必讳言他受到的西方文学之影响,因为"人在文化中";另一方面,必须承认,小说完全出自莫言的精神独创,他的语言风格和叙事,粗野而神奇,完全体现了原始故乡的豪勇和刚毅。这就是他的生命价值原则,野性是生命的最伟大力量,张扬野性生命的力量就是生活的自由,一切牺牲与道义,因为这种野性而具有醉人的美丽。这是中国民间文化价值中的独特精神崇拜物,莫言把土匪与英雄好汉精神统一在这种野性崇拜之中,生命野性价值崇拜,构成了独特的乡土价值原则。

莫言所赞赏的这种"土匪"性质,在贾平凹的作品较少出现,贾平凹不

善于将生活作这种狂野的处理，即便是狂野的材料，在他那里也显得诗情画意、风流倜傥，贾平凹的作品多以艳情女子、多情后生、风水先生为主要表现对象。他尽力将野性向雅向古典诗过渡，由野向雅，雅俗相得益彰，这是贾平凹乡土小说之魂。“雅”，根源于民间文化传统，谈天说地，无不神秘兮兮，贾平凹忠实于“雅”，实践着“雅”，从民间典籍和中国经典中求得智慧的叙述。“古今的、中外的大智慧家的著作和言论，可以使我们寻找落脚的经纬点。”这可以说“一语道破天机”，贾平凹的创作体现了“月神精神”，这月神精神正好与他的典雅一致。正如他所言，“走出激愤，多给沉闷的人生透一口气来”，他善于写夜、写静、写安宁的神秘的村庄。他的散文结集为《心迹》和《月迹》，体现了这种“静”的美学和雅的美学。“爱情故事里，写男人的自卑，对女人的神驭”，这种月神精神使他的小说故事清幽、动人、美丽、端庄、典雅。在骨子里，他倾向于典雅，倾向于写普通平凡的人而不是英雄。“英雄气短”，他不崇拜战争，也不崇拜暴力原则，甚至远远地避开战场，躲在偏远的山村里，创造他的日常生活情话和神话。“明月和山石”，成为贾平凹静雅深幽美学的寄托：“明月”，使他产生了种种飘飘欲仙的感觉，遁入道禅的理想境界；“山石”，使他产生宁静和执著感，促使他抒写这静穆的神秘。他不断地把山石和明月照应起来，在“明月”的辉映下去观照“山石”。贾平凹乐于探索乡民的心灵，从善与美的角度去写女人，从朴实与仁义的角度去写男人，总是把朴实和善良看作是乡民性格本质的核心。“天狗”并不想吃“月亮”，那么仁义地对待师傅。“黑氏”的心也并不黑，在遗弃她的小男人落难时还去救助他。《鸡窝洼人家》中的麦绒与回回、烟峰与灰灰最终遂了心愿。《金矿》中的“三大”和“香香”纯正的爱，像明月一样平平静静，轻松而又甜美地契入了读者心灵。贾平凹由美善原则出发，实践着静雅美学，完成着文学净化灵魂和扩展心灵自由的功能。朴实、善良是原始故乡人民最美的性情，但这种原始性情又是懦弱屈服的总根源。

审美理想和精神体验不同，贾平凹与莫言，在雕塑理想人物的性情时，就变得水火不容，彼此对立。贾平凹所实践的乡土生命价值原则，正

是莫言所极力反对的，贾平凹的原始乡村只表现出自然和文化神秘，莫言的原始乡村则体现了生命的原始意趣。贾平凹喜欢客观自然地去描绘原始故乡的父老乡亲，他对乡村文化的熟悉不限于家庭生活体验，更重要的是，能够再现故乡的文化风俗。诸如，婚丧嫁娶、四时八节，尤其是算命卜卦、风水相面、易经佛禅、房事秘闻。他在这种风俗中真正体味着乡村文化精神。贾平凹的月神、禅意、雅气、诗意，深刻地体现了神秘的东方美，在这一点上，与川端康成和泰戈尔接近。应该说，《伊豆的舞女》、《古都》、《雪国》，那日本平民生活的静雅朴实，深深契入了贾平凹的文化体验中，从深度上反映了他们的生活理想和审美理想。正因为在生活理想上，他们如此相似，所以，在审美精神上必然契合。贾平凹所推崇的静雅美，是中国传统士大夫精神的延续。对清幽恬静的原始故乡之向往，对朴实的生活之渲染，对乡村矛盾的诗化处理，与士大夫所追求的温良恭谨让的礼乐精神相吻合。那种典雅和对古典秘籍的推崇，与那种追求性灵自由的原则相契合。唯其如此，典雅作为民族文化之魂，在贾平凹创作中烙下胎记，贾平凹深刻地受制于东方传统文化，而不是现代西方文化，他的语言朴质而有硬度，简约而又抒情，便是这种典雅原则的外在美学风貌。

贾平凹得益于中国文化，可谓深刻而且广博，他几乎是从整体精神出发，渗透到礼乐文化的每一组成部分，显示出高度的审美文化教养。远的不说，贾平凹对中国古典书法和绘画，对中国道家和儒家原典以及中国古典文学都有过潜心钻研。据说，他灵性极好，模仿古典小品散文，令人无法分辨；中国古典绘画那种构图原则和黑白哲学，他体会得相当老到。应该说，给予他无限滋养的，还是古典散文和古代文言白话小说，至少可以说，他深通沈复《浮生六记》、纪昀《阅微草堂笔记》、蒲松龄《聊斋志异》以及兰陵笑笑生《金瓶梅》的神韵。贾平凹之沉潜古典，也给予当代作家以较多启示，并非只有追随西方小说，才能赢得读者，相反，遵循返回古典的路数，把古典静雅美学与现实乡村生活结合起来，更能展示乡土生活的魅力。贾平凹实践古典美学原则，毕竟比通俗作家更有雅兴；他深得古典美学精髓，语言也格外富有张力和意趣。贾平凹从古典艺术之迹的破解中

获得了真正的启示。莫言力图以西方文化和原始文化精神来改造现代中国文学,贾平凹则认同中国古典抒情精神,承续这种生活哲学,将人性中光辉善良的一面弘扬放大。月神精神和酒神精神,在美学上,恰好构成互补,但是,在改造国民性格上,两者恰好形成尖锐的对立。本来,贾平凹力图以古典精神为现代乡土文学语言重新注入活力,一扫现代乡土文学语言的窘相。殊不知,贾平凹在沿用这种语言方式上,又沾染了古代文人思想的狭隘和封闭意识。认同乡土中国落后愚昧的历史真实,并将一些落后意识进行了诗意抒情和道德赞叹,这种对古典语言方式、古典思想方式和古典生命方式的默认,显示出原始故乡生活的价值信守之道。必须承认,贾平凹的乡土语言具有灵动活泼的美,那种带有古典韵律的汉语白话,传神而富有表达力,浑厚而又优美,既是直白的语言方式,又有说不出的内在韵味,与《聊斋志异》之语言魅力,异曲同工。

短言短篇,却包含着极其丰富的生活信息,贾平凹的古典和白话语言的互渗实践,开辟了一条新路。他创造了典雅的美,掩盖了语言的野性和浅白,这种典雅,既在于它的经典性,又在于它的抒情性。因为经典,简约而传神;因为抒情,灵动而又有滋味。贾平凹正是借助这种语言魔力,把他的作品推入寻常百姓家。惟其典雅、清雅、风雅、儒雅、雅致,借助这种雅,迎合了商品时代文学凋敝时期接受者的渴望。语言即思想,贾平凹与莫言,借助不同的语言想象,创造出独特的乡土中国生命世界。粗野而神奇,是他们对原始故乡的独特体验:莫言企图复活历史,借历史的原始蛮性改良现实;贾平凹则看到了乡土中国的历史进步并认同这种进步,同时,不回避原始故乡的神秘并体味这份神秘,甚至,给神秘赋予诗性。可见,莫言已站在现实的边缘,正视现实,评判历史,唯有酒神精神才能彻底地改变现实。贾平凹则认同乡土中国的神奇性,体味到那不死的精神和不死的信仰,正是中国独有的文化支撑。这种差异性,正是他们认识原始故乡的根本宗旨。

6.5.3 野地狂欢与乡土文明生活的价值混沌

乡土中国社会生活,有着神秘的生命存在价值信仰。既然有野性的

壮烈的生命价值崇拜，生不为英雄，即为土匪的观念，在乡土中国社会中具有强大的影响力，与此同时，在文明的生命价值信仰中，超越而静雅的生命存在理想，佛禅明月般的精神境界，也是人们所极力捍卫与推崇的。对乡土中国生活价值理想，有其不同理解，贾平凹与莫言才创造出如此丰富而独异的生命文化理想形象。在表现原始故乡生活时，他们曾经是相当静穆的，正是这种静穆独立，才创造出独有的个人风格。静穆正是对时弊的矫正，静穆正是新异艺术诞生的契机。静穆意味着孤独寂寞，静穆也意味着思想突破。这是艰难的孕育过程，贾平凹与莫言享受了这份静穆，并深深地建立了自信，从而取得重大的突破。贾平凹与莫言的静穆，显然，是由多重因素构成的，例如，他们对待乡土中国问题有着独特的体验和思索。作家清醒地认识到了自己得天独厚的禀赋，回避了自己的缺陷，这就避免了与时尚为伍，作家必须拥有这份独立自信和创作勇气。事实上，贾平凹与莫言的创作思绪，植根于原始故乡的历史图景中，他们的作品试图破解原始故乡的生活之谜，写出原始故乡罕为人知的生命故事。这一点，他们都有突破，他们的故乡图景是前无古人的，这是静穆的收获。贾平凹与莫言的静穆，是对原始故乡父老乡亲的深厚同情心，这份同情心连同他们的敬畏心，体现出他们对原始故乡的真正理解。静穆而不轻狂，是因为他们意识到自己的创作使命。要为故乡歌唱，要为父老乡亲歌唱。他们始终把自我的生命体验与故乡人民联系在一起，表现在创作取向上，其特点是作家与故乡土地相连，与故乡文化相连，真正介入到故乡人民的历史生活中去了。“介入”与“自觉”，构成他们自由创作的本真含义。

20世纪80年代初，贾平凹说过自己始终不肯在作家协会的招待舞会上走下舞池的原因：“等到故乡农民自由幸福地生活，我也会像獐鹿子一样在舞池里欢跳的。”这里，可以看到作家对生活介入之深。莫言因为愤激和执著的介入，才决定写《天堂蒜薹之歌》和《酒国》。按照创作者的散文独白，贾平凹对知青小说中哀怨的叙述方式与情感表达方式很不以为然，为世代在黄土地上生存的农夫鸣冤叫屈。如果说，贾平凹对故乡的介入是基于爱的情感，那么，莫言对故乡的介入则更多的是采取恨的情

感。莫言写道:“当我作为地地道道的农民在东北高密乡贫瘠的土地上辛勤劳作时,我对那块土地充满了仇恨。”“我们夏天在酷热中挣扎,冬天在严寒中战栗。一切都看厌了,那些低矮破旧的茅屋,那些干涸的河流,那些狡黠的村干部。”莫言选取介入的方式,是非常自然的愤怒情感。贾平凹在选择写作这种介入方式时,运用两套笔墨:在写原始故乡的现实时,忠实于在纪实基础上的虚构。在写原始故乡的历史时,忠实于内心的幻象。他的志怪小说怪诞而真实,他的现实小说真实而又过于戏剧化。贾平凹在现实乡土小说中,主要表现妇女在变革后的新风采和新心态。旧有的伦理秩序、经济秩序和生活秩序,不可避免地被打破,而新的伦理秩序、经济秩序和生活秩序又没有建立,在这种断裂时期,内心的苦痛和矛盾是异常激烈的,压抑与放纵往往构成畸形现实。贾平凹的创作,从落后观念向现代观念引渡,在现代都市文明和传统乡村文明之间,进行快乐想象,即在经济秩序上认可现代生活方式,而在精神道德秩序上则认同传统的乡村礼乐生活,并由此建立新的生活秩序。天狗、王才、黑氏、香香和三大,等等,正是以这样的心态向我们走来,这种精神,一直延伸到“金狗”和“小水”那里。贾平凹的“介入”,以关心普通人的生活命运为核心,由家庭延伸开去。《浮躁》的突破在于:由家庭写到了复杂社会关系。商河,连着地委、县委、省委,运输队犹如一条传输带,牵动着各种各样人物和事件。贾平凹对新生活的向往,对现实社会的理解,以及那种带有平民意识的反抗精神,给人积极向上的感觉,因而,读者极易认同他的抒情。贾平凹对待历史和传统材料,则抱着明显的游戏态度,幻灭感、无力济世的绝望感转化成轻松的游戏和对存在即合理的认同。《太白》中扑朔迷离的性苦闷、性放纵、性压抑和性挑逗如野草般地蔓生;贾平凹似乎洞悉了原始故乡的真正秘密,这种放弃介入的姿态,使创作丧失了深度,堕入了游戏的深渊。他的浮躁气息便由此而抬头,终于愈来愈耐不住静穆和孤独,急切地渴望在舆论喧哗中获得心灵的补偿,以便维持那种自信力。①

① 江晓原:《性张力下的中国人》,上海人民出版社 1995 年版,第 10 页。

莫言以写作方式介入生活，完全出自那种深刻的仇恨情绪，他无法宽容那些丑恶而腐朽的现象，深度渴望余占鳌式的土匪精神。莫言选择的是批判姿态，与官僚主义势不两立斗争到底的决心，使他无法顾及新旧秩序的冲突，致力于理想的生活方式的描绘和虚构。他把全部精力投入到对弱者和强者的形象雕塑之中，对现实之不合理性作无情而又直率的批判。莫言小说系列中，那些长不大的儿童形象，多少烙上了他童年的印迹，那些儿童大多带有孤儿和被遗弃者的精神性格。莫言不喜欢那种家庭谱系的形象创造。孤独的人和没有父系母系背景的人物，在他的作品中经常出现，这就使得他更关注人物的生存焦虑。《透明的红萝卜》中的黑孩，鲜明地带有孤儿特征。在家庭受虐待，在采石场受同情，但铁匠后生非要他去偷萝卜。这个孤儿的可怜、孤独，以及那默默无言而又若有所思，纯粹是可怜的弱小角色。莫言的小说喜欢把人物置于绝境，再去作人性的评价，不免有点残酷，然而这正是莫言所追求的批判效果。《弃婴》中的无知婴儿，则更加可怜，莫言通过感觉化叙事，对这个被遗弃者的生理状况作了最生动的表现。他特别表现了不同的人对弃婴的态度，这种正反笔法，只有莫言才能如此成功地运用。他从残缺中发现美，从残缺中去发现真理。《断手》揭示了人们的同情是有限的，人必须依靠自己奋斗，才能真正生存下去。

对于莫言来说，矛盾的事实是：一方面，认可了对弱者的同情；另一方面，又赞美强者的哲学。余占鳌就是强者的化身，一切以泼皮无赖的方式去对待，反而获得生存的勇气和乐趣。弱者与强者哲学，在莫言的思想世界中，无法统一起来。他摧毁了传统道德伦理秩序，这无疑使莫言处于十分尴尬的地位。莫言在处理现实和历史题材时，喜欢选择强者与弱者对比的视角，他的开拓总是独特的，加之，在语言上的高度个性化，使他的作品总能产生强烈的震撼效果。莫言那种敏锐的感觉，对心理和生理复杂感觉的悟性以及那种反叛性的才能，似乎日渐衰退，也许是穷尽了原始故乡的生活积累，再也写不出动人的强者和弱者形象。随后，他转入了现实农村题材，虽仍有批判的锋芒，写“丰收成灾”的悲剧，写“官僚恶习”的悲

剧，重新唤起他对乡村官僚主义的刻骨仇恨。莫言在敏锐感觉悄悄衰退之后，又放纵那种粗暴语言，以随意而不是修葺的严肃作风去描述，这就使他近期的作品变得格外粗糙。莫言是适合作版画的，但是，他喜欢用现代主义绘画的色彩和线条表现现实主义绘画效果，他的粗糙和浮躁气息，随着商业文化的来临，也就变得格外放纵无节制。《天堂蒜薹之歌》可以删去二分之一的叙述，《酒国》可以删去三分之二的叙述，他硬是在短篇中篇结构中，塞进膨胀的无聊的文字，这大约是莫言所遵循的自动写作原则。在《酒国》中，李一斗与莫言的书信往回，集中讨论了酒文化、酒哲学和沉醉方式，完全冲淡了严峻探索，形成了变异的小说风格。本应继续守住静穆，深入地探索乡土生活的价值，不必在乎外界的喧嚣，坚守那种独立自信的写作，但是，守不住自由节操的贾平凹与莫言，只好与书商同呼吸了。他们所进行的不再是自由写作，而是自动写作，他们不能对自己的作品负起庄严的责任，如同那潇洒孤独的山鬼却渴望逃到市民中去。

贾平凹的浮躁在于：堕入了性的深渊，放弃了他最亲近的故乡；莫言的浮躁在于：随心所欲地运用方块字，并以初学写作者的轻率姿态放纵自己的思想，一任那有用无用的文字填塞空荡荡的小说世界。贾平凹在思想探索上十足的浮躁习气，使他的作品融入了十分鲜明的市侩气，到处都是市侩性描写，还有那写不出填不满的空格。性代替了生命的一切。他们对待现实的介入态度并未改变，只是放弃了美感价值追求。选择介入生活的方式写作，如果堕入通俗游戏和粗制滥造之中，无疑是自杀行为。自古以来，少有游戏作家真正介入现实生活，但介入现实生活的作家堕入游戏则是司空见惯。作家在商业时代愈来愈经不住诱惑，盛名又是他们永远渴望的。无法守住那份清冷和寂寞，也就无法遵循内在的道德律令。在舆论喧哗中进行机械操作，只能重复自己并抄袭前人。贾平凹和莫言的创作，面临着超越的困惑。真正的作家唯有不断地超越，才能显露深刻。伟大作家由超越自身的苦难而进入崇高之境，我们寄希望于乡土作家的写实和新纪实，其表现力是有限的，我们对外在现象的描述是有限的。乡土小说不能停留在现象学的再现和描述上，必须上升到思想的高

度，正视乡村文化的精神困境，他们探索乡土中国的古老或原始生命价值信仰，表现得沉着而自信，但是，当他们面对理想生命存在价值的自由展望，则倍感困惑。这就是现代中国作家所面对的价值困惑，能够自由地还原或正视古老的乡土生活价值信仰，却永远无力自由地想象和展望自由的生命存在价值理想。

从生命自由意义上说，作家需要用头脑，必须成为思想家。没有真正的思想，必然会浮躁起来。“人常常是尴尬地生存”，贾平凹充分认识到了这一点，但是，如何进行深度思想发掘并无自由想象力。所以，贾平凹只好重复地写爱情故事，这“适合于我的心情”。如果始终纵容这种心情，就会陷入无谓的重复之中。莫言说：“能用富有特色的语言讲妙趣横生的故事的人，我认为就是好小说家”，这显然没有意识到作家创作衰退的根本原因。那种精神探索性的匮乏，使贾平凹与莫言愈来愈深入地陷入历史循环之中。当然，他们的创作在未来岁月中也许会发生质变。《废都》和《酒国》，是他们创作力贫乏和衰退的总暴露，所以，我愿意再一次回到“原始故乡”这一问题上去。对于乡土作家来说，原始故乡是作家生命之根本。只有不断地更加深入地思索这一问题，才能展示艺术探索的新维度。人依旧，物如故，原始故乡的生活、景象、人情世故，显然，不是那种轻松的恋爱故事所能包容的，那悠久的历史，需要更加敏锐的历史判断和思想判断。中国文学，由于缺乏固执自信并拒斥流行的虚荣、忍受孤寂的探索者，难以出现震动世界的作品。像贾平凹和莫言这些具有优秀才能的乡土作家，没有理由放逐“原始故乡”。那静穆死寂的、神秘保守的、外柔内刚的、苟活受辱的原始故乡，期待着真正的乡村歌手；充满希望与想象力的价值论美学的创建，也期待着真正的歌手。让这两种真正的歌手在中西文化交会中诞生吧，如此，才不辜负这美好的时代。

作为乡土生活价值的伟大探索者，贾平凹与莫言的文学创作，已经获得了世界性声誉。显然，他们都有自己的生命价值观。这种生命价值观，不是凭空想象的，而是建立在生命存在体验与生命美丽记忆之基础上。应该肯定，贾平凹与莫言，不是生命苦难的歌者，而更像生命快乐与生命

美丽的歌者。是的,在古老的中国社会,或者说,在古老的中国乡村,没有多少特别的美丽事物,但是,他们就是愿意歌颂美丽;这个美丽,尽管是那么土气,那么原始野蛮,但是,充满着生命的力量。贾平凹的生命价值观是:无论生活多么压抑,一定要享受生活的美丽。生活的美丽,首要的就是性的美丽,为了性而美丽。所以,他一定要歌唱生命本能的实践者。正是生命本能之歌,打破了一切外在的价值束缚,或者说,一切外在的价值荣耀,在性的自由与快乐面前,显得微不足道。歌唱性与爱,成了贾平凹的生命价值之歌的主调。莫言则有所不同,他的生命价值观更重视英雄气,这种英雄气以土匪气的方式表达,他赞颂这种英雄气。在莫言那里,有着对生命最热烈的爱,当然,在他的作品中,也有生命最不堪的残忍。甚至可以说,在他的作品中,恶者不是人,他们对待生命,与对待野兽或牲畜没有什么区别。在莫言的作品中,充满了野性与残暴的生命景象。这是他的野蛮生命价值观的表达,生命中没有什么诗性,没有善良,只有英雄与正义,只有残暴与刚烈。生命存在,就要这样血性地活,活得痛快淋漓,活得惊天动地。生命的存在,不是以苟活为目标,苟活,在他那里,是最残忍的存在方式。即使是苟活,他也崇拜野蛮与血性;越是在野蛮与血性中,他越推崇生命的价值。

应该说,他们提供了两种基本的中国生命想象方式。这种艺术形象的方式,更能为外国人所理解,这就是中国底层的生命价值观,完全与现代文明格格不入。贾平凹与莫言处处从现实出发,没有想象理想的生命存在方式,或者说,现代文明的生存方式,城里人的自由存在方式,还在他们的生命价值想象之外。贾平凹与莫言提供了古老的中国生命价值存在方式,并没有想象新生活的生命存在方式,那么,他们的艺术中的生命价值表达有何意义呢? 当我们的真实生活还没有与这种野蛮的生活远离时,贾平凹与莫言的生命价值体验方式与价值确证方式,依然会牵动人心。只有当法制文明与自由尊严成为国民心中的自由价值信仰时,理想

与文明的生活才有可能。[①] 我一直希望当代中国的艺术也能创造类似美国电影中的西部牛仔形象,或者说,他们的艺术作品中的警官和法官形象。新的价值维护方式,新的价值正义理想,需要超越古老的乡土生命价值方式。古老的生命价值信仰如何获得新的形式,这可能是艺术家面临的新任务。无论如何,自由的生命价值信仰或理想的生命价值存在,比野蛮的生命价值信仰和苦难的生命价值存在,更应成为现代艺术的目标。中国的生命价值信仰,绝对不应永远停留在野蛮和异化的生命存在方式之中!从价值论美学的自由沉思中,可以看到,生命存在的理想价值,只有在生命自由实践中予以确证。问题在于:现实生活的价值信仰,是生命得以存在的基本保证。我们不能只依靠理想而生活,在很大程度上,为了能够生活下去,我们可能"屈服于"现实生活价值法则。乡土中国的现实生活价值法则,就具有这样强大的惯性,这是政治经济与历史文化法则决定的;只有改变了政治经济法则与文化信仰法则,才能真正改变固有的价值信念。任何现实生活价值信念,绝不可能一朝一夕得以改变,它必然现实地支配我们的生活。这就是生命价值的困境:明知现实生命存在价值法则不公正不平等不自由,又无法改变它,更不愿意作出现实的牺牲,只好认同现实生命存在价值法则,于是,理想的生命价值信仰变成精神生活的乌托邦。现实对艺术家提出了价值信仰重建的思想挑战。我们认可的法则是:正视现实生命价值信仰,舍此,我们无法真实地生活;展望自由美好的生活价值信仰,舍此,我们的生命会处于悲伤与苦难中,而且,永远找不到希望。[②]从价值论美学意义上说,只能让现实生命价值信仰与理想生命价值信仰共在,这正是思想的欢乐所在。

---

① 赫费:《政治的正义性》,庞学铨等译,上海译文出版社 1998 年版,第 61 页。
② 居友:《无义务制裁的道德概论》,余涌译,中国社会科学出版社 1997 年版,第 110 页

结语　游移于中外价值论美学的自由诗思

1　美的远游:在审美价值比较中展望文明的未来

就个体经验而言,审美价值观的现代证明与综合研究实在太重要了!人常说,"读万卷书,行万里路",我以为还不够,应该再加一句,"想象美丽生活",即"读万卷书,行万里路,想象美丽生活",这应作为价值论美学的宗旨。思想需要通过话语来证明,所以,读万卷书,方能知晓古今思想智慧,在自由而美丽的多元性思想追寻中,现代人能够找到自由的价值;人类文明生活的美丽,局限于地域、民族和人群,在我们的视野之外,常有无限新奇的美丽事物。它需要我们自由而美丽地认知,所以,只有"行万里路",才知天下的广博文明生活艺术创造;在广泛的经验积累基础上,需要有美学的眼光,即在读书与行路过程中,比较取舍,形成美的创造,所以,"想象美丽生活",是我们的思想与创造的动力,也是人类生命与文明的目标。这需要对美丽生活有伟大的理想展望,不能只满足现实的生活,只有对更高的美丽生活有着探索与想象的冲动,才能推进文明生活的自由发展。生命的远游,伴随着心灵的远游和为了美的远游。"美的远游",有两重意思:一是让我们的美的思想与艺术传播到远方;二是让远方的美的思想与艺术走近我们的生活,这其中自然涉及审美价值观的评断。

审美价值观的认知体验,不外两大线索:一是"思想史的线索";二是"艺术史的线索"。通过思想史,我们可以了解一民族文明的理性价值观;

通过艺术史,我们可以理解各民族文明的个体价值观与时代价值观。任何价值观念的表达,既可以显示民族文明的独特价值立场,又可以显示个体思想创造的独特价值立场;从个体性的思想价值立场中,又可以找到共同的理性价值立场或生命价值立场。正是通过价值立场的比较,可以发现,普世价值立场,是人类生命存在与文明存在的共同价值根基。这是普遍性与特殊性的关系,或共性与个性的关系,问题在于,共性要通过个性来显示,否则,普遍性价值观念,就是空洞的思想,反过来说,个性价值观念,如果得不到普世价值观念的支持,那么,个性价值观念也就不会成为普世的生命价值法则。我们应该通过思想史的线索去理解理性价值观念,理解先贤的智慧性价值创造。就我们的理性选择而言,往往选择中西方思想史的根本信念作为理性价值反思的基本立场,其实,还有不少思想价值选择,但是,就民族的价值取向而言,我们更倾向于古典的价值视角和现代的价值视角的综合。不过,任何思想视角都可能是选择性的,思想惯性,决定我们只能通过基本的思想经典来理解民族或文明的价值观。

一般说来,中国思想价值观念判断的认知视角,从历史的维度来看,不外先秦思想价值观、魏晋思想价值观、宋明理学价值观、近代中学西学价值观,但是,从价值类型的角度来看,周易价值观、儒家价值观、道家价值观、佛家价值观等,更具民族生命价值的象征意味。这些经典价值观,已经有无数思想家进行反复确证与自由解释,正是通过他们的自由探索,民族传统价值观得到了现实价值确证。事实上,价值类型的奠定,就是思想先贤价值创立的结果。对于今天的中国思想者来说,如何从周易价值观、儒家价值观、道家价值观和佛家价值观,找到思想综合创新的路径,便显得极为重要。中国思想价值观,虽然类型众多,但是,就其基本价值立场而言,不外乎“如何安顿生命”的问题。周易的价值观,强调吉凶吝悔,只要得天地之正,就会“元亨利贞”,不过,假如失天地之正,则“凶吝有悔”。就其根本而言,还是顺从自然的问题。儒家强调仁与礼,强调理与义、志与气,以至善为目标,“大学之道,在明明德,在亲民,在止于至善”,通过道德自律,与天地同心。道家则强调“圣人无为”、“道法自然”、“不敢

为天下先”,其价值观念强调宗法自然,去绝人为,不以外在的价值目标为本,与儒家思想有所区别。佛家则强调普爱众生,戒贪戒痴,以佛为念,慈悲为怀。也就是说,这几种类型,构造了中国思想价值的基本法则,即“元亨利贞”、“仁义礼智”、“道法自然”、“慈悲为怀”,这一价值观体系,强调个体的生命价值准则,必须以自然和道德为本;人只有自律自强才能得天地之道,守天地正气,不过,这一价值观,强调的是人对外在力量的服从,始终没有考虑人与人之间的公正的法律问题。也就是说,我们的价值观体系,并没有给予“正义”以真正重要的地位,这一点,不同于西方价值体系。①

西方思想价值体系,从时间意义上说,不外乎希腊罗马价值观、基督教价值观、文艺复兴价值观、近代价值观、现代与后现代价值观,但是,从价值类型来看,则可以看到,人文主义价值观、基督教价值观、科学主义价值观、自由主义价值观等,更能代表西方人的生命价值理想原则。在这些价值观中,哲学家与政治学家的价值观占有显著地位。从根本上说,正义论的价值观、神正论的价值观与科学主义的价值观,极为强调个人权利的平等与自由。在这些价值观中,希腊价值观、基督教价值观、德法价值观和英美政治价值观,具有极为重要的地位。普世价值观与民族价值观确有区别,关键在于,必须确认:民族价值观,是否有利于生命的自我完善与生命的自由发展?从现代意义上说,普世价值观的基本分别在于:人类生活,是追求自由平等的精神价值理想,还是认可非平等的等级制价值理想?前者追寻生命的自由正义与社会的自由公正,后者则追寻社会的秩序以及先在的特权。政治价值观,在很大程度上,决定了人类生活的质量,决定了社会的文明水平,甚至决定了民族文化生活与社会生活的前途。人类普遍追求的内在生命价值意向是:自由、平等和正义,因此,只有当自由平等和正义能够成为普世价值实践原则时,生活的和谐与美丽才有可能。法律平等的价值,必须高于个人道德的价值;个人道德的价值,

① 赫费:《全球化时代的民主》,第51—67页。

必因法律平等的价值而具有更为深远自由的意义。在这种价值观的比较中，可以看出，中西思想价值观或生命存在价值观，有着根本性区别，由此，导致文明自身的巨大差异。不过，近代以来，在人们寻求普世价值观的过程中，西方的价值观对东方世界产生了很大影响；西方价值观对民主与科学的推崇，也有许多危机，因为西方的生命价值观重视放纵人的生命要求，而东方的价值观是约束人的生命要求。从个体解放意义上说，西方生命价值观要优于东方价值观，但是，从全球生存危机来说，西方价值观最终将会导致人类的大毁灭。这是人类生活中深刻的价值悖论。

在关注生命存在价值观的思想史线索的同时，还应关注"艺术史的线索"。艺术是对生命价值观的形象化，它更具生命影响力。西方生命艺术价值观，在生命审美与自由快感创造方面达到了人类艺术应有的高度，这是值得我们重视的，例如，西方的建筑艺术、雕塑艺术、文学艺术、绘画艺术、音乐艺术等都达到了生命畅适的高度，西方艺术能让我们的生命沉醉其中，当然，也有反思性艺术或神圣性艺术，这些艺术让我们的生命敬畏。说到底，艺术的价值观与政治价值观和哲学价值观之间，还是保持着自己的一致性，因为理性价值观与生命价值观可以在形象之上达到统一，或者说，源于生命感性体验自身的价值观，就是生命存在价值观的感性具体证明。由于艺术形象的价值，不是通过概念来说明的，因而，艺术美或艺术形象的价值，重在通过形象的感知与形象的沉吟，在心灵深处，直接获得自由回声。

在中西价值观的思索中，需要思考的问题是：如何在保证美丽价值观或伟大价值观的合法地位或中心地位的同时，能够阻止邪恶价值观破坏人类生活的基本价值信仰。邪恶价值观，具有强大的破坏性力量，它挑战生命的自由与正义，导致人类的悲剧与灾难，但是，邪恶价值观又具有强大的社会推动力量，它为人们所坚守，例如，等级尊卑价值观，强势价值观，政治权威价值观，科学技术至上价值观，经济至上价值观，这些价值观，都给人类生命存在带来直接的危害。当他们按照这些强势价值观生活时，这个世界充满着动荡不安，总有战争与灾难。人类的悲剧不再是自

然的灾难强加给我们的，而是人类自身的野蛮与强权造成的，科学与金钱至上造成的。在倡导公平正义的同时，又最大限度地违背了公平正义。当世界推崇"弱肉强食"的自然生存法则时，人类生命价值始终面临前所未有的价值危机。在这个价值危机的时代，我们想象美丽的价值，通过美丽的价值来维护人类的信心，通过美丽的价值来纠正人类的贪欲，然而，美丽的价值，相对邪恶的价值而言，到底有多大的力量？这正是我们所要思考的问题。我们应该相信美丽价值的力量，但是，决不能轻视邪恶价值的力量。"美的远游"，期待人类能够自由地展望文明的美丽生活，共同维护美丽的生活世界，这是理想，也是自由的信念，更是价值论美学的目的。

2 巨大的价值约束与生命价值的追求和想象

什么是生命的自由价值信仰？在多大程度上，人才能维护自由的生命价值信仰？其实，这是十分艰难的存在论问题。我所要说的是，在现实生命存在中，我们实际上永远置身于巨大的价值约束中；也就是说，生命存在的价值，并不完全由我们自己确立，相反，它由外在的社会力量所决定和约束。一方面，生命存在的价值，需要我们独立地探索，从个体生命活动中确证其意义；另一方面，外在的社会制约力量，或者习俗的价值律法，成为必须坚守且不能违背的价值律法。那么，我们的生存立法是什么呢？按照习俗的要求：你要老老实实地服从，不可挑战固有的现实生存法则；你要承担并作出牺牲，无法逃避时尚的价值支配，不可回避经济的力量，不可超越技术的控制，等等。在这些生命的"十诫"之外，留给我们的生命价值信仰，则可能是宗教的道德的法律的；相对而言，艺术所提供的自由生命价值信仰，永远只是为了满足我们的心灵自由想象，永远只是我们心灵的情感需要。这就是我们生命存在的真实，这就是我们必须承受的价值约束。在这些巨大的生命价值约束面前，人到底还有多大的自由？即使如此，依然要坚信："人是生而不平等的，但无往不在追求自由与平等

之中。”这是生命的真理，也是生存价值信念。

人是如此神秘莫测，生活是如此奇异复杂，以致人对自身的理解是如此有限，所以，“认识你自己”这一古希腊箴言，在今天，依然闪烁着理性的光芒。如何认识自己呢？一方面，需要进行实践性反思；另一方面，必须接受智慧的启迪。人们在现实价值约束面前，如同在黑暗中前行，要想探索真正的生命价值信仰，必须在自我反思与生活实践中理解。真正自由的生命价值信仰应该如何？有时，它通过哲理的箴言来表达；有时，它就是富有情感的艺术形象。求知的冲动、思想的冲动与艺术的世界，就成了我们寻求生命价值信仰的途径。就价值寻求的途径而言，从古今先贤的历史传记中，可以找到生命价值信仰的动力。传记叙述，将这些先贤复活在我们面前，他们的生命行为和思想智慧处处给予人启示。生命的历程，就是寻求真理与价值的过程；值得强调的是：人们从历史传记中，学会了怀疑，而不是轻信。怀疑是困难的，因为我们的心灵充满了无数偏见，而且，这些偏见，教唆着我们与先知相抗拒。但是，怀疑是有益的，它至少教会了我们独立去评判生活、选择生活，不必在乎外在的伦理规范、社会荣誉和社交准则。在怀疑与信仰的转变过程中，作为价值主体的实践者的内心，就渴望着创造，渴望着像先贤那样留下一些心智的果实，实现生存的价值。在喧嚣的世界中，人常感到灵魂的孤独，只有在与先知的对话中，才能深刻地理解孤独的意义，理解探索的价值，理解价值信仰的主体性。通常，孤独与死亡的恐惧，是相伴相生的，它不像生命的舞蹈那样令人狂欢与沉醉。人们羡慕那些生命力与创造力充沛的先哲，渴望享受生命的欢腾，但是，又不得不忍受生存的孤独与死亡的恐惧。也许，这种孤独与死亡恐惧，促进生命的自我价值反思，加快向理性王国迈进的步伐。

价值不是突然形成的，而是文明历史演进的结果。一方面，文明生活的历史价值，通过生活实践与礼仪规范，不断得以传承；另一方面，现实生活又不断地接纳与改造外来的价值信仰。人类为了生存和发展，既坚守历史文明生活中的价值，又吸收外来文明生活中富有竞争力的价值，因而，人必然生活在古典价值与现代价值的巨大冲突之中。作为生命主体

的人,必须适应文明的巨大价值约束,在生命的创造过程中,逐步确立个体的自由价值信仰,并最终在社会价值与文明价值中实现个体的自由价值。文学艺术的基本目的,就是为了探究生命的自由存在价值。文学的价值信仰,是个人化的,形象化的,它让生命的意义呈现在具体的艺术生活情景中。有关生命价值信仰的理解,在文学艺术中,往往可以得到直接的生命回应。按照艺术的经典法则,你可以亲在式地与李白重逢,与吴承恩重逢,与歌德重逢,与陀思妥耶夫斯基重逢。当心灵在宁静的夜空中与他们重逢时,就会接受他们的形象与思想启迪,并与他们进行深刻的生命对话。这是漫长的心灵旅程:这些先知们的感性体验和内心独白,有时比哲学思想更难理解,更加扑朔迷离。生命价值信仰,仿佛不在现实生活的巨大约束之中,而在艺术生命的自由想象之中,或在先贤的生命探索与生命启示之中。在中西价值论美学的沉思中,就需要我们面对经典,就这些先知的经典作品进行亲在式体验与价值确证。面对经典,通过个体的生命体验,在心灵确认的价值指引下,与先贤进行伟大的生命自由价值对话。

在这种价值体验与生命反思过程中,你可以发现:李白的心灵,是如此自由奔放。“安能摧眉折腰事权贵,使我不得开心颜”,这是何等傲然独立和自由的人格精神!“仰天长笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”,这是真正的自信力以及对世俗的蔑视和反抗!艺术家以其人格精神凝练的诗句,显现了生命的真理或生存的价值理想。尽管我们在生活世界中是如此渺小,但是,我们的心灵是如此认同李白的生存价值信念。他那狂放的生存价值信念,是如此鼓舞着青年人的心灵,仿佛李白的灵魂始终充盈着丰沛的自然主义精神和自由主义气息。他那奇幻纵肆的心灵是何等博大,那与神灵相会的剑胆箫心是何等磊落傲岸,这是自由人格的化身,也是生命价值的自由想象。同样,基于这一精神,可以通过《西游记》的自由想象与艺术形象,领悟生命存在的可能与意义。生活并不只有现实价值原则,现实历史生存价值原则未必符合人的生命自由理想。在自由而纯粹的心灵想象中,人们崇拜那自由自在的精灵孙悟空,尽管在这一形象身上,存在所谓忠义和反抗的不彻底性,但是,他那大胆的叛逆精神,总是辉映着中

国人的心灵价值追求。在这种价值信仰中，人们认同了孙悟空的生存价值选择，例如，孙悟空火眼金睛，能识破妖魔鬼怪而毫不留情，是何等的勇敢智慧；他刁钻耍泼，敢于违背一切禁忌，甚至大闹天宫，是何等的大胆与狂放。对任何礼法的尊严和神圣，他都施之以嘲弄的口吻，那七十二变、九九八十一难，都最大限度地表现了他的力量，又是何等的自由威武！这是中国人心灵自由想象潜力的释放，是渴望解放、渴望反抗、渴望摧毁一切腐朽和残暴压迫的力量的主体性精神价值的象征。历史现实的价值法则，使得中国人内心背负着过于沉重的精神负担，但是，通过孙悟空形象，生命的自由价值信仰，仿佛都在此得到升华，当然，这一形象，又烙上中国人所特有的心灵印痕。那便是生命一旦遭遇折磨时，便屈服极权，例如，孙悟空头戴金箍，就害怕观音菩萨给唐僧的咒语。这位反抗一切的叛逆者，却在内心深处忠于礼义，这与普罗米修斯有着根本区别，因此，孙悟空也就缺乏普罗米修斯那彻底性的反抗。另外，孙悟空的反抗，毕竟过于任性，带有儿童反抗的特征，这就使得他的反抗不可能彻底。由于缺乏理性指导的反抗，因此，有时他就不免任性胡为，他的反抗缺乏明确的目的和远大的理想，这正是中国作家思想上不可避免的东方精神悲剧。然而，这一反抗之神，却始终能激活人们的想象力，成为中国儿童心爱的“上帝”，我们在这一形象中获得心灵的放任和满足。艺术就是这样，通过形象的创造，彰显真理，传达生命的自由价值信念。

尽管我们生活在人生价值的巨大约束中，即我们无法逃离社会生活价值与文明生活价值的约束，但是，我们不能在这巨大的价值约束之中损毁自我的生命，即使现实历史生活价值专断残酷，也不能失去生命自由价值的想象。文学艺术比哲学思辨能够更好地想象与理解生活的自由价值，前者并没有固定不变的价值信念，它只需立足于生命自身，后者则有确定不移的价值信念，通过价值观念建立人类生活的不变信念。事实上，灵魂在杰作中冒险，那种狂欢的极乐，实在是无法言说，那欢乐中有着最自由最丰盈的生命启示。在个体生命解释中，与张承志的作品相遇，对我来说，意义重大。他那感性与理性交融的文字，深深契合我的心灵，尤其

是他那抒情的力量和人格理想，一次次把我带入沉醉的境界，所以，如何更深刻地去理解张承志通过艺术作品所传达的生命价值信念，曾经是我的思想任务。张承志那沉雄的气魄和力量，洋溢着生命的欢乐与幸福，这是对宗教信仰价值的诗性表达。张承志的文学创作，是为民族创作的，为了传达民族的精神价值信念，也是为宗教信仰而写作，因为他的价值意识全都源自于他所信仰的宗教。在他那里，英雄的行为并不是生活的伪装，他实践生活的价值承诺，使得坦诚的情感价值传达变得优美而崇高。张承志所崇拜的游荡于祖国北疆的精灵，正是巨大生命价值力量的象征，因而，他的绿风土、黄沙瀚海、九座宫殿、金牧场和哲合忍耶，就是生活存在价值的形象表达。他追求“清洁的精神”，从不掩饰过他那深度的绝望和那孤独的前卫意识，“无援的思想”和“胡涂乱抹”，表达着他那内心的骚动与价值冲突时的困惑。他渴望圣洁，并守卫圣洁，敢于在市民狂欢中诅咒庸俗的诗人。他的作品仿佛是诗，也仿佛是宗教，更像生命哲学。他没有无聊的文字，正如凡·高从来不去画裸体(唯一的两张女性裸体和几幅石膏裸体模像，也极不成功)，就是为了实践圣洁精神的价值信仰，所以，张承志的作品很少挑逗性的性渲染。

正是通过张承志的中介，凡·高和毕加索向我们走来，或者说，由张承志对凡·高的无限崇拜中，可以领悟艺术的内在生命价值。从生命价值传达意义上说，凡·高完全可以称得上是一位宗教画家，他那深刻而独特的悲天悯人情怀，他的全部人物画像和风暴描绘，皆包含着深沉的静穆和忧郁。尽管《播种者》和一些男性肖像画中所呈现的价值信念，表现出创作者对生活或生命的无限热爱，但是，那深度的艰涩情调，也表现出生活的无限艰难与生命永不屈服的意志。凡·高的自画像，就表达了他对生活的无限困惑，也显示出内在的生命价值信守。当他对生活充满希望时，他头上的草帽，就显出灿烂的光辉；当他对生活充满绝望时，他那包着布的耳朵和那能洞察神秘的眼神，流露出无限的困惑。这就是艺术形象中的自由生命价值表达，在这种价值表达中，呈现出生命的情感力量与生存意志。只有观看凡·高在阳光下、在太阳雨中所描绘的大自然时，我们才感

到作者博大的胸怀。天空、大地,都在跃动;阳光、心灵,都在燃烧;他那特有的扭曲、旋转的色彩和线条便是他内在的心声。也许基于此,毕加索那魔鬼般的个性,也使人们产生浓厚兴趣,毕加索深刻地洞悉了恶的本质。按照传记作家的看法,毕加索身上具有某种魔鬼本性。从价值评判意义上说,他既是创造者,又是毁灭者;他的最大艺术价值,就在于洞悉了这个世界的恶所具有的力量。在毕加索作品中,邪恶和魔鬼力量所造成的恐怖景象,显示了人类生存体验的深度绝望感;当他正视生命的绝望与痛苦时,没有压抑那米诺陶式的强大性骚动;事实上,在他的艺术变形与价值寻求中,米诺陶那永不满足的性和浑圆的身体,在无边的艺术实验中极度膨胀。性放纵和战争恐怖,在毕加索的作品中前所未闻地体现出来,让我们不能不感到世界的战栗。在生命的边缘地带或在生命的现实体验中,人类生活的艰难与希望,激发人自由地思考生活的本质与生存的价值。艺术中跃动的,永远是活泼的生命力量,它让我们感到生命的充实与愉快,并不提供概念,也不是为了确证某种古老的价值原则。艺术永远让我们从具体的生命存在出发,展示给人们的,也永远是天空、大地、阳光和河流,它最崇高的信念,就是崇拜生命和热爱生命。艺术就是这样,以形象直接进入真理,以形象直接把握真理。生命存在价值的想象与理解,通过艺术的形象自身获得了不朽的证明。

当人站在生命的悬崖上面对魔鬼歌唱时,审美与审丑之间的界限正在瓦解,这就是现实生命价值信仰与理想生命价值信仰的冲突。必须承认,文学艺术的想象是如此博大深邃,而我们的生命又是如此卑微有限,因而,人们总是十分渴望,又十分遗憾地亲近又离开他们。从经典艺术与艺术家的自由表达意义上说,人们必须反复进入但丁的世界、陀思妥耶夫斯基的世界、陶渊明的世界、王维的世界、鲁本斯的世界、马蒂斯的世界,然而,我们并非时时都以热情去拥抱他们。只要生命不终止,人们一定会真正进入生命艺术的世界,而决不会在他们之外徘徊。也许,许多人不能进入这些先知的世界去作深度开掘,因为理性思维力量还太弱。从经典解释学意义上说,马克思的美学思想和康德美学思想最值得阐释,因为他

们正视了审美与道德的价值,也传达了政治解放与经济创造的价值。康德从生命自由理想出发,把感性与理性结合在一起,把认识论和目的论结合在一起,提出“美是道德的象征”;马克思从政治解放与社会革命出发,把生产与消费联系在一起,把劳动创造与价值确证结合在一起,主张“劳动创造了美”。从价值哲学与理性哲学意义上说,价值论美学的德国思想传统具有重要的地位。在现代美学中,正是对德国哲学的系统思考,人们才真正理解美学与人的生命活动之间的内在联系。按照现代价值论美学的思路,既可以将德国古典哲学美学和现当代哲学美学打通,连贯起来,放置于德国文化思想史之中,又可以将马克思、恩格斯以及新马克思主义的哲学和美学置入自由主义思想传统中,寻求人类生命价值的深刻理解。在这个意义上,德国美学的理性主义倾向,特别是浪漫主义美学中理性与神秘的融合,显示了生命存在价值反思的积极意义。

任何价值论美学,皆应是民族理性主义精神与审美自由主义精神的结合,因此,现代中国价值论美学的创建,必须回到中国传统的思想家园,回归先秦人文主义哲学思想的反思之中。由于曾受偏见的支配,许多人轻率地放弃对古老中国思想文化的探究。从德国思想文化的思考中,人们学会了对中国古老文化的真正尊重,特别是先秦思想的百家学传统需要重新理解。当人们与老子、孔子、庄子、荀子、韩非子的思想接近时,生命存在价值的多元性与审美道德价值的多元性,对于现代人的精神生活与存在信仰提供了丰富性启示。事实上,现代价值论美学家的创立者,例如,宗白华、方东美、熊十力、牟宗三,皆根源于先秦思想的理性主义与道德主义传统。从这一思想线索中,可以发现,古老的中国思想文化,是如此执著地守卫着生生不息的生命精神,几乎所有的思想,都成为对生命进行探究的学说。无论是思考美学问题,还是艺术问题,人们都力图从生命哲学的角度出发,去理解人的生命活动本身,尤其是庄子,显示了中国独特的生存智慧和最神秘的心灵想象。在这种复杂体验中,现代价值论美学的思维空间便真正扩大了,形成了东西方对话和古今对话的双重格局,唯其如此,现代价值论美学和艺术学才具有强大的生命力。由于对生生

之德的坚守,特别是对道家的浪漫精神与儒家的礼乐精神和佛家的佛性精神的推崇,现代中国价值论美学显示出深邃的精神力量。值得提出来的是,今道友信、泰戈尔、阿罗频多的东方智慧哲学,也充分预示了现代东西方哲学、美学和艺术会通的光辉灿烂之前景。心灵在思想文化历史的长河中跋涉徜徉,获得了无穷的安慰和休息。犹如在春风浩荡中,审美者可以自由地接受大自然的生命启示;我们谛听风,谛听雨,俯视大地,仰望天空,寻找路,寻找一切生命崭露的迹象。于是,一切变得浪漫而富有诗性,一切变得清晰而又扑朔迷离。世界摆在我们的眼前,生命是如此复杂而灿烂,关于人的生命活动的阐释和思考,关于生命的形而上追寻,关于生命的体验和顿悟,就成为美学和艺术思考的当然之则。这样,我们生命的价值,就在这种思考中延伸;我们生命的意义,就在这种思考中确证。①

按照价值论哲学的观念,无论是人文科学还是自然科学,其探究的理路,最终都指向人自身,正因为如此,科学理性不仅有其独立价值而且有其共同价值。那种以为只有文学艺术才是人学的想法,是极其幼稚和错误的,同样,把人文科学和自然科学混为一谈,也是极不可取的。科学与科学之间,履行着天然的盟约,既服务于共同的目标,又选择独立的探索方式去解释人类世界。事实上,价值论美学与艺术的自由信念,通过对人的生命活动的关怀,显示出独立的规范、原则和价值。研究美学和艺术的目的,也就在于选择这种独立的规范、原则、思想,解释人类生命活动,确立其特殊价值。对于我们来说,今天的任何研究都不可能是孤立的,必须寻求其历史发展的道路与现实发展的道路,没有历史思想背景的探索是无根的,也是缺乏生命力的;同样,没有现实目的的探索是无情的,也是无法引起共鸣的,一旦离开对现实与历史的思考,我们的探索也就变得毫无意义。正是在这一思想的支配下,探讨美学和艺术问题,关心人的生命活动与生命理想才有意义,只有守卫这一生存的依据,才能实现生命探索的价值。

---

① 唐君毅:《文化意识与道德理性》,广西师范大学出版社 2005 年版,第492—497页。

3 思想经典与艺术经典:生命价值的想象性互证

价值论美学的创立,作为思想性事件,离不开古典与今典,中国与外国思想之间的自由交流与沟通,无数先知的遗训,存留在他们的语言经典之中,那心智的产物,是他们生命体验与生命沉思的结晶。那些大部头的心灵著作,既有以我们本民族语言写成的,又有以其他民族语言写成的。不同语言著成的心灵之作,成为全人类共同的精神财富,每当读到那艰深的经典著作,人们渴望在深思中警醒,深刻认识杰作的真正价值,人们可能会带着误解和偏见走到这些先知面前,但他们教会了我们重新评判和思考生活。这种理解的冲动,直接影响到我们的选择,杰出的思想家和艺术家的心灵创造过程和精神依托是最为重要的。其实,对于生命活动的思考,仅看那些原典是不够的,必须从生活本身学会创造与思考。无数事实已经证明,那些在囚牢中的思考,那些在流放途中的思考,那些在苦役中赢得的思考,那些在与命运抗争的艰难困厄中所进行的思考,那些在与邪恶持续斗争中学会的思考,比一切成体系的经典更能启发人,更能打动人,因为这种思考不再是虚幻的,不再是玩弄词句的,而是面对生活的原始、峻烈和庄严、崇高。在我们所钦佩羡慕的经典作家中,既有从这种生活的困顿和挫折中学会思考和歌唱的人们,也有那些享受着生活的温馨,沉醉在书香和令人羡慕的优越物质生活环境中爬梳思想的人,后者通常被人们看做是富有灵性、天赋、才情的象征。我们的美学和艺术,历来被这些活得舒服、慵懒的人们,谈得玄之又玄,远离生命;我们的学问,历来把这种所谓功力、材料、严谨、常识看得太重了。其实,思想也因此而发生着深刻的异化,学术本身变成了生命的负担,变得与生命水火不容、冷酷无情,我更向往那从生活本身的困顿、艰难和反抗中赢得的思想。

价值论美学的自由体验与反思极其重要,应该全方位地拓展我们的思想视野。尼采便是如此,他早年读书极用功,尤其熟悉希腊原典,随后,

他发现不停地去阅读他人的著作，仅以阐释为目的，思想本身一刻也不能发展，于是，他转向对生命活动本身的寻求，为生活疑问提供解答。尼采行吟于湖畔、山林，面对自然深思，接受自然启迪，从生命活动中领悟世界的奥秘。我们今天的学问，太强调这种读书，力图语出原典，并对那些以引文代替思想的专家表示无限钦敬。实质上，我们关于艺术的思考，也因此走入了死胡同。考证作为科学解释的手段，有助于对历史问题的澄清，但绝不是唯一方式。理解人的生命活动，更需要对生命本身有着理解，历史事实即使被误置，也决不会危及我们的生命。生命本身没有自由主义上的理解，才是对人性的摧残，因而，不必排斥那种纯粹学术至上的美学和艺术研究，也应重视在生命活动中学会的自由价值信念。席勒的美学和尼采的美学著作，之所以较少学究气，就是因为他们关心人的生命活动本身，才对人们产生无限启示。返回经典，即找到了思想生成的伟大源流。经典之所以成为经典，不仅因为民族经典中蕴含着伟大的生命精神与自由理想，而且因为经典中保存了生命存在的真正价值信念，充满了人生的智慧。应该承认，现实生活中的存在者，一方面必须受制于现实生存的铁律，即必须最大限度地追求财富，维持生命存在与发展；另一方面又不得不接受时尚性价值思想的支配，甚至可以说，大多数人的生活价值信仰，就植根于生存现实和新闻传媒，很少有人能够超越时代生活纷扰之上，到古老的文明经典中去寻求真正的生命智慧。即使是从事人文科学研究的学者，由于专业的局限，也很少在文明经典的启示下自由地寻找真理。因此，文明中的经典，除了少数话语，活跃在人们心头之外，完整而丰富的思想价值体系，通常，在我们的生命想象之外。与最具启示的思想经典隔离，就是生命的锁闭。因此，重读中国古代经典，特别是先秦经典，重读西方思想经典，特别是希腊罗马经典和现代西方文明国家的政治学经典，在价值论美学的现代建构中变得极为重要。

艺术经典比思想经典更接近生命本源，更接近生命真实，如果说，思想经典充满着智慧，充满着超越精神和理性精神，那么，艺术经典则充满着生命形象，充满着激发生命意志和审美创造的力量。人类在日常生活

之中,受制于现实生活要求与物质生活的力量,因此,艺术经典往往让我们暂时超越现实生命活动之上,自由地反思现实生活的意义,自由地想象生活的美丽与人生的幸福。艺术,以其感性具体的生命形象直接进入我们的心灵,声音的美丽让我们沉醉于宇宙自然的生命快乐之中,构图的美丽让我们置身于情爱与自然的伟大想象中,语言的美丽让我们聆听心灵深处的动人歌声,承受生命的温暖和感动,影像的美丽则让我们重新经历和重新想象最美好的人生。生命与艺术,就这样让我们的生活变得神奇而充满活力,就这样让我们对未来充满着梦想和希望。正是抱着这样的宗旨,在理解美学和艺术时,人们总愿意把自己生命的历史记忆中的珍稀融入审美和艺术体验之中去。从文艺评论的角度看,这大约是许多人亲近乡土艺术而抗拒城市文艺的深刻原因。在理解乡土小说时,审美者的生命变得富有意义,那种独特的刻骨铭心的记忆,是我理解乡土小说的精神依据。在评价乡土小说时,审美体验与解释者总是融入了“自我生活体验”,例如,在理解乡土小说的原始神秘恐惧氛围时,作为审美主体的体验与记忆,在午夜的静思中复活了。生命的亲在性记忆或生命的苦涩记忆,在死寂的夜晚蔓延,乡村稀奇古怪的鬼故事全都复活了。在这种亲在体验中,可能周身感到恐惧,甚至害怕所谓的鬼怪在窗外张望,这种苦难与亲在的记忆,使得审美主体的体验具有强烈的苦痛感。在静寂中,记忆却变得异常清晰,那死去的乡亲,和善的、邪恶的,都在脑海中复活,那音容笑貌变得出奇的清晰,仿佛真人一样。他们诉说着各自的生平,并发出对生活的抱怨,鬼魂也感叹在人世白走一遭。“吃的猪狗食,干的牛马活”,死寂的乡村与死寂的灵魂,使人们感到夜的沉重。那苦难的岁月,那饥饿的滋味,让我们在理解刘恒的小说更为刻骨铭心。例如,《狗日的粮食》中的人物,似乎都是我的乡亲。乡土作家,在表现历史生活时,依然过于戏剧化,而少有那种博大而深邃的对乡村灵魂的洞察。韩少功的《爸爸爸》,对于我来说,直接唤起苦涩的生活记忆,乡民们无钱就医,通常就极信仰这种“丙崽”式的人物,这种原始的生活化的灵魂,通常是乡民自然崇拜的寄托物。生命存在价值,之所以不能按照共同性原则来执行,是因为我们

的生命存在境遇不同；只要处于不同的生命境遇中，就不可能按照共同的生命价值理想来生活。从原始生命存在出发，人们的生存选择，皆有其不得已性；现代生命价值法则，可以从政治法则与经济法则来看，也可从道德理想与宗教理想来看。从政治法则出发，生命的共同价值是公正、民主、自由与平等；从经济法则出发，经济生活的改善是生命的手段，自由与德性的生活是生活的目的。从道德理想来看，生命的善良与美德值得赞颂；从宗教理想来看，生命的信仰与坚贞值得坚守。无论现代生活价值向我们的传统信仰提出怎样的挑战，皆必须勇敢面对，达观生活。乡土小说中所呈现的中国民间生活价值或世俗生活价值，在很大程度上，是由我们的政治经济制度决定的，因而，苦难的本质，实际上，就是政治专制与经济专制的共同作用的结果。人的解放，必须是政治与经济生活自由的解放，在政治经济生活自由获得的前提下，道德生活与宗教生活的信仰可以提升生命的价值与意义，这就是现代艺术的价值论美学信仰。

按照现代中国文明的转型特征，鲁迅的灵魂总是在此时，在我心中引起震动。张承志的北方大河和黄沙瀚海中的生命，虽然与南方乡村略有不同，但是，张承志的深厚情谊总是温暖着我的心灵，乡土作家中太少这样的“回民长子”和“草原义子”。正因为如此，我才理解沈从文号称“乡下人”，其实，他并不是真正的乡下人，只不过乡村边缘绅士而已，正因为他是乡村绅士，才有他的杰作《边城》。同样，在乡土价值的理解与想象中，贾平凹既忠实于原始故乡，又往往歪曲了原始故乡。乡村性神话，决不像贾平凹那样抒情，决不像莫言那样狂欢，也决不像刘恒那样充满戏剧性的压抑。乡村性神话，成为许多乡土作家所津津乐道的主题，或者过于悲怆，或者过于浪漫，远未表现出那种现实严峻感，为此，张炜才显得特别富有意义。不知为何，张炜通常能深刻洞察乡村生活的本质，他的《古船》的象征，他的《九月寓言》的深意，值得长期开掘。以性为例吧，张炜的开拓极富震撼力，也许这是自鲁迅以来所未有过的绝笔。他写出了乡村性与极权之间的关系，虽然贾平凹在《浮躁》中也曾涉及这一问题，但是，张炜的批判显得更为庄严，赵炳这个典型人物，张炜以表面亲近而不带褒贬的

语言去写，令人战抖。正因为对乡村有着如此深切的记忆，我们才选择乡土小说作为审美评判的对象，这样，我的生命体验和艺术体验，在小说评论中，真正融合在一起了。关于这些乡土小说的判断，我试图开拓新的视野，不只是在爱情婚姻的视角中去把握，而力图选择中国土地制度史、中国农民生活史、中国农民起义史、中国乡村文化史、中国原始宗教和中国乡村法律史这样更为阔大的视角去把握，去评判。因而，对乡土小说的评判，最终便落实到乡土中国的现代化这一庄严课题上来。乡土中国变革的艰难，乡村经济变动的步伐，需要从政治、经济、文化、历史的角度，思考得更深入一些，把自我的感性体验置于历史理性的审视中。午夜的静思，使人们能感受到生命的责任和意义。什么是学者的使命？从现实生活出发，去体验和思索人的生命活动并推动现代化进程，就是当代学者的使命，当然，建立在生命体验基础上的文艺批评可能是真实的，但也有可能导致狭隘性。因此，对这种生命体验的静思，必须建基于历史理性和现实理性的实践评判上，我们的生命体验和思考，才会具有普遍性意义。

在中华文明传统中，有许多美丽的思想和美丽的形象等待我们去再发现，或者说，中华文明经典深处所蕴含的美丽思想，远比我们想象的更加丰富、更加自由、更加动人。在《礼记·儒行》中，思想者有过这样的美丽言说："儒有不宝金玉，而忠信以为宝；不祈土地，立义以为土地；不祈多积，多文以为富；难得而易禄也，易禄而难畜也。非时不见，不亦难得乎？非义不合，不亦难畜乎？先劳而后禄，不亦易禄乎？其近人有如此者。"再如："儒有博学而不穷，笃行而不倦，幽居而不淫，上通而不困，礼之以和为贵，忠信之美，优游之法，慕贤而容众，毁方而瓦合：其宽裕有如此者。"又如："温良者，仁之本也；敬慎者，仁之地也；宽裕者，仁之作也；逊接者，仁之能也；礼节者，仁之貌也；言谈者，仁之文也；歌乐者，仁之和也；分散者，仁之施也。儒皆兼此而有之，犹且不敢言仁也，其尊让有如此者。"应该说，在浩如烟海的中华文明经典中，类似这样的优美思想，数不胜数。基于此，必须建立现代价值论美学的新原则：发扬中华文明经典中一切优美的思想和优美的艺术精神，否定中华文明历史中一切丑恶的思想和丑陋

的艺术精神。在这一原则支配下，价值论美学的现代重建，就可能引导国民或世界公民走向自由与美好的新生活。

4　超越儒家：生命价值的审美保护与法律保护

价值论美学的构建，必然需要对中外价值论思想传统进行自由诠释，然而，在一文明传统中，对另一文明传统的生命价值信仰的理解总会带有误读的性质，因此，本民族的文明生存价值信念才更具决定性意义。只要你在一文明传统中生活，就必然要接受这一文明传统的生存价值信仰；如果个体在两种不同的文明中生活，母族的文明价值信念便成了主体的内在支撑。对于在中国生活并且曾经在中国生活的华人来说，儒家价值信念具有决定性意义。儒家的基本价值信念在于重视家庭责任与义务，重视生命的德性价值，强调个体生命必须服从家庭或家族的亲情价值，同时，强调仁爱与助人，不过，私德价值永远大于公德价值。良知呼唤，在于以私德价值原则推及他人与社会，并未将公德价值置于私德价值之上。因此，价值论美学，在推崇儒家价值准则之同时，又必须超越儒家价值，寻求生命价值的审美保护与法律保护，即在现代政治正义论思想的基础上，寻求生命德性价值与自由平等价值的真正统一，为现代价值论美学奠定思想基础。

生命体验，虽然影响着批评的观念，但是，美术与艺术的研究，总是有着独立的思想理路。我一直在思考这样的问题：既然以学术作为生命的主导方式，那么，该以什么样的创造来显示这种学术研究的价值呢？作为学者，必须有其他人所无法取代的创造，才具有真正价值。这种无法取代的学术研究，一是对纯粹学理的创造性探索，二是对社会丑恶的无情批判，只有这两种创造，才是具有积极意义的。因此，我不停地寻求这种思想理路，试图从价值论美学的建构来显示这种思想的意义。中国哲学的未来发展道路，即在于如何融合中国古典哲学与西方哲学，从而寻求一条

现代化的发展道路。牟宗三的思想理路，是把宋明理学精神和德国古典哲学统合在生命伦理学之中，吸收了西方哲学的阐释方式，但遵循东方哲学的基本思想。哲学的命题是西方式的，但是，哲学的范畴依然是中国式的，这种东西方哲学的融合方式，开辟了中国古典哲学的崭新阐释道路。在现代中国价值论美学中，熊十力的影响力最大，他把儒佛融合起来，寻求生生不息的刚毅精神。这种比较视野的哲学研究方法，代表了中国古典哲学的发展道路，方东美和唐君毅，正是在这种意义上建构富有意味的现代哲学的。方东美那富有美学意味的现代哲学极具魔力，在他那极富诗意的哲学表达中，例如，《诗与生命》、《广大和谐的生命精神》和《中国人的艺术理想》，就体现了这种浪漫主义的生命精神。唐君毅的《生命存在与心灵境界》，所突出的也是这种生命精神。在探索中国哲学的理路上，几乎都是以弘扬人的生命精神作为哲学的根本，显示了古老的中国哲学的现代生机与活力。

中国哲学的思想理路，也是中国现代美学家所极力倡导的思想理路。宗白华与方东美，在许多方面具有共通之处，只不过宗白华倾向于道家的生命理想，而方东美则倾向于儒家的生命理想，但是，他们都力图把希腊艺术理想、德国艺术理想和中国古典艺术理想融合起来，这代表了现代美学的理想模式。有意思的是，宗白华、冯友兰和李泽厚，都极为重视魏晋风度，欣赏魏晋人风流自赏的精神。宗白华指出："晋人以虚灵的胸襟，玄学的意味体会自然，乃能表里澄澈，一片空明，建立最高的晶莹的美的意境。""晋人之美，美在神韵。这是心灵的美，或哲学的美，这种言外有远致的力量，扩而大之，可以使人超然于生死祸福之外，发挥出镇定的大无畏精神来。""美之极，即雄强之极。"① 宗白华这种辽远开阔的自由精神，显示了现代美学的无穷意趣，但是，中西美学的融合之路并非如此简单。可以看到，现代美学家能较好地把中国古典美学与古代希腊美学和德国古典美学结合起来，但是，却不能把马克思美学和中国古典美学融合起来。

① 宗白华：《艺境》，北京大学出版社 1987 年版，第 134 页。

虽然德国古典美学与中国古典美学能较好地融合起来，但是，它只能停留在精神领域，而不能将这种审美精神扩大到现实领域，因而，现代美学的思想理路变得异常复杂。从价值论美学意义上说，把马克思美学、德国美学和中国古典美学融合起来，这种统一的基点，便是生命哲学精神。从人的生命活动出发，强调生命的自由表现和生命创造的价值，把人的解放和人的自由作为美学所实践和追求的目标。

遵循思想理路并实践这一思想理路，在思想冲突异常剧烈的当今时代，并不是一件容易的事，西方现代哲学和美学，就经历了多次重大的思想转折。叔本华、尼采的生命哲学和美学，很快被弗洛伊德的精神分析学和美学所替换。从现代主义哲学向后现代主义哲学美学转变，思想冲突变得更为复杂，短短几年，出现了自然主义美学、结构主义美学、解构主义美学、存在主义美学、阐释美学、接受美学、语言分析美学、科学主义美学、形式主义美学。美学处于不断否定过程中，仿佛根本不存在占主导地位的美学思想，这种美学不断发展，不断否定的历史事实，在近二十年来的中国现代美学建构历史过程中，就显得十分突出。中国美学由解冻走向复兴、繁荣直至多元并存的混乱局面，就反映了这种美学变革的急剧性、不稳定性和无定形性。中国美学思想价值的选择过程中，先后出现过尼采热、弗洛伊德热、萨特热、海德格尔热、德里达热，其实，美学家在这复杂多变的现代美学面前，有时变得不知所措，不只是美学思潮处于不断否定之中，即便是美学工作者也处于不断否定中，寻求不到根据。在这种思想文化背景下，“相信自己”或“为了真理”变得极为重要。如果不相信自己，我们将会变得迷茫，从而蹈入虚无主义，美学决不是这种不断否定的历史运动，这只能说明多元化美学观的共存性，决不是“最新的就是最好的”。有人指出：中国人相信神，但决不是坚信，一旦受到威胁和蛊惑，中国人就变得不相信自己。怀疑当然是重要的，但是，这种不坚信的态度，极易丧失民族自信力，我们的民族正缺少这种自信力，新儒家哲学和美学，所显示的那种民族自信力，我们需要在文化的废墟上重建。

对中西美学的比较研究和文艺心理学的探讨，便是建立在相信生命

哲学的前提上。在富有民族精神并融合东西方生命哲学的审美理想这一基础上，建立起对美学和艺术的评价和认识。吸收东西方哲学美学的智慧性成果，并充分重视自我的审美体验，这是我所选择的探索道路。价值论美学必须守卫自由与正义的精神家园，并不断实践广大和谐的生命精神和天人合一的审美理想，在自觉自由的生命表现中，不断确证自我的本质力量。我们要歌唱“生生之德”，还是方东美说得好：“在中国哲学里，人，源于神性，而此神性乃是无穷的创造力，它范围天地，而且是生生不息，这种创生的力量，自其崇高辉煌方面来看，是天；自其生养万物，为人所禀来看，是道。性即自然，天是具有无穷的生力，道就是发挥神秘生力的最完善的途径。性是具有无限的潜能，从各种不同的事物上创造价值。由于人参天地之化育，所以他能够体验天和道是流行于万物所共禀的性份中。”[①] 这种“生生之德”，对于审美者来说，是通过体验完成的，因此，关于审美活动的价值论研究，就要展示审美活动的复杂心理过程。在杜夫海纳看来，审美体验的现象学是审美知觉的现象学，他把审美对象和艺术作品、审美对象和生命对象、审美对象和自然之物、审美对象与实用对象、审美对象与能指对象联系在一起进行分析，这种现象学方法，非常适合于对艺术作品的评价和判断。其实，儒家哲学的理想层面，带有浪漫主义思想文化的基本特质，这一特质，充分体现在儒家的君子理想和生生德性原则之上。中华文明传统中的君子学，蕴含着极其优美而深邃的思想，例如，《中庸》中提到：“天命之谓性，率性之谓道，修道之谓教。道也者，不可须臾离也，可离非道也。是故君子戒慎乎其所不同者，恐惧乎其所不闻，莫见乎隐，莫显乎微，故君子慎其独也。喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天下位焉，万物育焉。”由此可见，儒家思想中的君子理论，代表了中华文明中的伟大价值论美学思想传统。按照儒家的君子理论，“自诚明，谓之性；自明诚，谓之教。诚则明矣，明则诚矣。唯天下之至诚，为能尽其性；

① 方东美：《生命理想与文化类型》，中国广播电视出版社 1992 年版，第 122 页。

能尽其性，则能尽人之性；能尽人之性，则能尽物之性；能尽物之性，则可以赞天地之化育；可以赞天地之化育，则可以与天地参矣。”这就是中国价值论美学的精髓，不过，它过分重视道德的力量，忽视了法律正义的力量，因此，必须强化政治正义论在现代价值论美学建构中的核心地位。生命的价值在创造之中，审美活动的价值也在创造之中。价值成为我们创造的根本，因为“生生之德”，我们不断创造，因为不断创造，我们领悟“生生之德”。生命的意义和生命的价值无限延伸，审美体验与价值体验，就建立起了主体间的美学关系，审美体验展示了主体自由想象的艺术时空。借助于这种审美体验，人们获得生命的自由感和心灵的解放感，因而，审美体验总是人的自由意识的呈现，它指向人类解放的终极目标：生命的自由。这就是价值论美学力图实践的思想理路，当然，任何主观的目的意图，不能保证实际的结果，我们必须忠实于自己的体验，并表达内心的激情。随着探索的深入，我们将永远守卫自由创造的生命家园，价值论美学的论断决不是孤立的，而是服务于共同的精神：“生生之德”。所有的研究，都从审美体验这一基点上延伸，在审美活动的价值阐释中，确立生命的终极意义。一切阻碍生命和压抑生命的社会行为和文化律令，都是应该极力反对的，即必须通过审美活动的价值阐释，为重建和谐自然的现代文明努力。当生命与文明的美丽闪耀自由之光时，我们的生活就充满意义。也就是说，必须追寻生命价值中充盈而伟大的力量，最大限度地寻求生命自由与公正。政治法律，就建立在这种生命德性正义的道德基础上，美德伦理保证了基于美德的政治法律正义的合法性，反过来，政治法律正义又保护了美德伦理的最终实现。现代价值论美学的建构，就是为了寻求美德伦理正义和政治法律正义的自由统一，从这个意义上说，价值论美学就是为了通往现实生活的自由。

后　　记

这本书，是我在旧作《走向比较美学》的基础上修改扩充完成的。正是在修改的过程中，完成了我的价值论美学的基本构想。什么是价值论美学？按理说，应该进行一般意义上的理论建构和逻辑推演，事实上，我也做了一些简单的工作。但是，本书最初的构想，决定我只能把价值论美学的理论思考与实践判断结合在一起，这样，作为纯粹价值论美学的理论证明，就显得不够充分。纯粹价值论美学，应该讨论下列问题，即：价值学说与价值认知，价值反思与价值重建，生命体验与价值创造，审美创造与生活价值，价值创造与艺术价值，世俗价值与文明价值，等等。从理论上说，就这些问题讨论，显然，更具思想的意味。由于我想从形象出发或从诗学出发或从审美价值学说的体验出发，系统的理论论证就变成了零碎的思想感发，并进而融入具体的美学讨论和证明之中，这样，理论性不足，但感性体验与形象分析却很充分。实际上，经典作家与经典艺术作品，更需要深入的价值论体验与证明。这就是事物的两难，应该说，从理论上，构建价值论美学更有必要，因为从事这一工作的学者太少了。但是，我只能退而求其次，把理论本身与具体艺术的反思调和在一起。如果这本书能够真正促进价值论美学的理论建构，那就太让人满足了！

美学思想建构，对于专业工作者来说，确实，应该作为最神圣的事业来理解，我很愿意为之努力。有关美学的构想，我试图通过五本美学书进行全面的证明：《文艺美学》，主要探讨文学艺术的基本审美特性，特别是对中外文艺美学的构建进行评价与反思；《价值论美学》，试图从现代生活价值体验出发，在中西审美价值的比较研究中，确立古典价值论美学与现

代价值论美学的多元格局;《美学解释学》,试图对美学的基本问题进行全面论述,在思想综合的基础上,形成"美是生命与文明跃动的力量"这一基本价值判断;《审美与道德的本源》,系统地探讨了审美与道德的关系,为现代审美道德和谐与自由价值秩序的建立提供启示;《审美目的论与政治正义论》,则通过审美目的论的反思,特别探讨美学与政治学的关系,强调美学的真正建立离不开政治正义论思想的建立,只有建立自由公正的政治学信仰,真正的美学才有可能。这几本美学书,游走于通识问题与个人疑思之间,逐渐形成了独特的美学思考,事实上,我一直把真正的美学思想建构看作是重要的思想任务。

这本书,能够完成和出版,我要特别感谢我的两位导师。在我的学术生涯中,文艺学导师王元骧教授的指导奠定了我的学问基础,外国哲学导师陈村富教授的指导则深化了我对西方思想传统的理性认识。"艺术与文明"丛书,最终付诸实现,全赖陈村富教授的大力支持与无私援助,如果没有导师的大力支持,这个计划的实现一定遥遥无期。与此同时,我要感谢责任编辑钟仲南编审和宋旭华学友,他们为这套丛书费了不少力气。当然,在这美好的时刻,我依然感激黑龙江的韦健玮编审、延边大学的陈维新教授、中国社会科学院文学所的党圣元教授,等等,感谢这些师长给予我的无私援助。还是那句话:"生命无限美好,吾当不懈努力。"

2008 年春于杭州浙大紫金文苑